



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS DEL
LENGUAJE**

TESIS DOCTORAL

**FILMOSOFÍA ECUATORIANA
PENSAR EL CINE EN ECUADOR**

AUTOR: CÉSAR SOLANO ORTIZ

**DIRECTORES: DR. MIGUEL SALMERÓN INFANTE
DRA. MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ**

CUENCA – ECUADOR

2019

Para Marcia, Lina y Gabriela, mujeres de mucha valentía.

Esta investigación no hubiese sido posible sin los valiosos aportes de los directores de la misma como son el Dr. Miguel Salmerón Infante y la Dra. María Luisa Ortega, docentes e investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid, quienes realizaron revisiones y correcciones a este trabajo. De igual manera, la profesora Mireya Palacios, de la Universidad de Cuenca, quien contribuyó facilitando material bibliográfico importante para la investigación. Colegas de otros países como Jana Duchateau y Martín Plascencia, quienes contribuyeron con discusiones sobre algunos de los temas presentados en esta investigación. En cuanto a los análisis económicos y sociales, la experiencia de la Soc. Lina Solano ha ayudado a profundizar estos aspectos. El ejercicio práctico cinematográfico del director de cine Xavier Solano sirvió de guía para pensar momentos de la metodología propuesta. A Gabriela Pesántez se le debe el levantamiento del texto y sugerencias estilísticas del mismo. A todos ellos van dirigidos estos sinceros agradecimientos.

ÍNDICE
INTRODUCCIÓN
6

CAPÍTULO I
PENSAR EL CINE DESDE LA FILOSOFÍA

1.1. Filosofía y cine: una relación compleja
15

1.2. Método de análisis filosófico del cine
31

1.3. Historia e historias del cine ecuatoriano
63

CAPÍTULO II
NARCISO PROYECTA SU IMAGEN EN EL CINE ECUATORIANO CONTEMPORÁNEO

2.1. Narciso frente a la pantalla
96

2.2. Mejor no hablar (de cierta ética)
115

2.3. Sin política, sin ideología
133

CAPÍTULO III
CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA CLASE MEDIA-ALTA EN EL IMAGINARIO DEL CINE ECUATORIANO

3.1. Los sobrevivientes de la crisis bancaria
151

3.2. El sentimiento de *Saudade*
170

3.3. Ecuador pos feriado bancario
192

CONCLUSIONES
209

BIBLIOGRAFÍA
218

FILMOGRAGÍA
230

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en las cada vez más complejas relaciones entre la filosofía y el cine. El tema resulta de valor sustancial si consideramos el protagonismo social que los audiovisuales han alcanzado, sobre todo gracias al desarrollo de las plataformas de *streaming*; si consideramos el impacto que ejercen en la vida cotidiana de un amplio sector de la población a nivel mundial; y si consideramos la transformación de la forma social de consumo, circulación y distribución de los productos audiovisuales surgidos esencialmente a raíz del auge de la televisión. El tema, además, implica una posición epistemológica que revaloriza el conocimiento de la subdisciplina filosofía del cine dentro de la filosofía del arte. Esta posición implica enfrentar el orillado y marginal valor que ha recibido por parte de quienes entienden al cine como un arte de consumo de masas, y por el marcado protagonismo de la filosofía de las ciencias, producto del notable desarrollo de las ciencias, en especial las ciencias físicas, aspectos que desembocaron en un descuido de los problemas filosóficos que traen consigo el mundo del cine y de los audiovisuales.

La filosofía del cine como subdisciplina científica se preocupa de las diversas formas de interpretación del mundo cinematográfico y los audiovisuales, lo que implica tratar problemas clásicos de la filosofía como la ontología, la epistemología y la estética del cine –perspectiva de estudio de Ian Javier (2011) en *Filosofía del cine*, un clásico dentro de esta subdisciplina– u otros problemas como la ética, la política o la historia. Este amplio abanico de posibilidades de lectura nace justamente porque las películas, y en la actualidad las series, abordan profundas problemáticas en las que se ve envuelto el ser humano.

La investigación que a continuación se desarrolla, dentro de ese gran marco que es la filosofía del cine, tiene como núcleo de análisis la cinematografía ecuatoriana. El cine producido en Ecuador llama la atención porque las producciones documentales y de ficción han crecido sustancialmente en las últimas décadas: el país pasó de estrenar dos obras anualmente a un promedio de diez películas –98 en el periodo 2007-2016– gracias a importantes hitos como la aprobación de la *Ley de cine* por parte del Estado en el año 2006 y la creación del Consejo de Cinematografía Nacional en el año siguiente. También llama la atención por la carencia de investigaciones que existen en su entorno, mucho menos desde la perspectiva de abordaje que aquí proponemos. El análisis constituye un intento de problematizar aspectos ignorados e incluso desestimados en la formación profesional de los futuros cineastas, así como en la realización de productos audiovisuales en el país y, posiblemente, en América Latina.

Los estudios sobre cine ecuatoriano son escasos y en algunos temas casi no han sido abordados, por lo que la necesidad de reflexionar desde la filosofía sobre la cinematografía nacional es ineludible en la investigación académica. Este tipo de trabajos se constituye en intentos de problematizar aspectos no tomados en cuenta y que podrían contribuir en la formación profesional de los futuros cineastas, así como en la realización de productos audiovisuales en el país y posiblemente en América Latina. El antecedente más cercano sobre la historia del cine en Ecuador y otros problemas de la cinematografía nacional con los que se cuentan es la investigación de Wilma Granda, la primera aparecida en 1995, en el que trabaja sobre el cine silente en el país. Para el año 2007 propuso la cronología del cine ecuatoriano, en el que analizó su trayectoria desde 1874 hasta el 2007. En ese mismo año la autora publicó un estudio sobre la obra cinematográfica de Augusto San Miguel, quien es apreciado como el padre fundador de la cinematografía nacional. Algunos años antes, el sociólogo Jorge Luis Serrano, en el

2001, publicó el libro *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano* en el que propone algunos acercamientos del cine ecuatoriano desde el neorrealismo. Otro autor que ha investigado sobre el cine nacional es Jorge Suárez, quien en dos tomos recogió la historia del cine en la ciudad de Guayaquil, el primer tomo apareció en el 2012 y el segundo en el 2014. Adicionalmente, en el libro *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*, de Paola de la Vega, del año 2016, se indaga sobre las formas en las que se ha producido el cine en el país antes de la *Ley de cine*.

De igual forma, es necesario destacar una variedad de artículos que han ido apareciendo en diferentes medios desde diarios hasta revistas, en algunos casos no especializadas, sobre cine ecuatoriano. Después de la creación de la Universidad de las Artes y su carrera de Cine en 2012, apareció en 2016 la revista *Fuera de campo*, especializada en el séptimo arte que se mantienen hasta la actualidad y trata, en algunos de sus números, artículos relacionados con el cine en Ecuador. Investigaciones de fin de carrera o de titulación, tanto a nivel de pregrado como de posgrado en diferentes universidades del país también están contribuyendo al estudio del cine nacional con una multitud de temas.

Dentro de la variedad de películas producidas en el periodo de esta investigación (2007-2016) hemos seleccionado para el análisis cuatro largometrajes de ficción, catalogados dentro del género del drama. Escogimos estas producciones porque nos permiten construir una línea de continuidad en relación con un discurso arraigado en componentes propios de la posmodernidad, tanto en la forma como en el contenido, discurso que va fundando un *sujeto cinematográfico ecuatoriano* con características inmersas en el narcisismo y el hiperindividualismo, términos propuestos por Gilles Lipovetsky (2015[1983]) en *La era del vacío*, y reformulados por Juan Orellana y Jorge Martínez (2010) en

Celuloide posmoderno en relación con el cine contemporáneo. Otras características comunes de estas obras es el hecho de que todas ellas son óperas primas de los directores, la presencia de hombres como personajes principales, en dos casos incluso la cámara no desarrollará otras historias, sino que se centrará exclusivamente en el protagonista, reforzando así la categoría del narcisismo en el interior del discurso cinematográfico. Las producciones seleccionadas son: *Sin otoño, sin primavera* (Mora Manzano, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012), *Saudade* (Donoso, 2013) y *Feriado* (Araujo, 2014). Esta selección no pretende negar el hecho de que existan otras producciones en el cine ecuatoriano de este período con similares características, o bien que existan obras contraejemplos de las categorías propuestas en esta investigación.

Filosóficamente, el análisis emprendido focaliza los aspectos éticos, políticos e históricos en el interior del discurso fílmico del corpus de películas, un nicho de estudio novedoso en los estudios académicos del cine nacional. De este modo, asume que el discurso fílmico encierra una riqueza que solo el análisis puede develar, y demuestra que los productos audiovisuales no son neutrales con relación a problemas de los ámbitos de la ética y la política, que cobran significativo valor si se estudian en el contexto histórico en el que fueron realizadas las producciones. En este caso, estamos hablando del periodo republicano que corresponde a los diez años de gobierno del expresidente Rafael Correa y su partido Alianza País (lista 35) y su proyecto emprendido con la llamada Revolución ciudadana. Este periodo nos invita a pensar en un paralelismo entre el discurso fílmico y el discurso político en Ecuador. Pese a no contar con una industria cinematográfica consolidada, los medios audiovisuales desempeñaron un papel encomiable en el periodo en mención hasta convertirse en uno de los pilares que sostuvieron a dicho gobierno.

Estamos conscientes de que podría resultar poco adecuado y complejo pensar en cinematografías nacionales en tiempos de transnacionalización. Sin embargo, la investigación intenta abrir un camino en el campo de la teoría del cine ecuatoriano, y busca dotar de ciertas categorías para que sean utilizadas por especialistas en filosofía del cine o estética del cine y por profesionales en ámbitos diversos, como por ejemplo en la tan necesaria y aún no escrita historia del cine ecuatoriano, así como también por la psicología, la semiótica o incluso la sociología del cine. Los embates de los modelos globales no cierran la puerta a la reflexión sobre las producciones locales, y su influencia matiza y da vida a la identidad nacional.

El problema de la construcción de una metodología que guíe de manera adecuada el proceso de elaboración lógica en las investigaciones sobre filosofía y cine ha sido el punto de mayor preocupación en este trabajo. En realidad, el *análisis fílmico*, como ocurre en los análisis de las otras disciplinas del conocimiento humano, carece de acuerdos: hay quienes dan mayor importancia a los factores técnicos de la producción cinematográfica, otros a la composición narrativa, otros estiman como más relevantes aquellos factores que provienen de una interpretación psicológica, sociológica, antropológica, en este último grupo se incluirían la filosofía y la historia.

La metodología que se propone en esta investigación aspira a convertirse en un parámetro para el análisis fílmico desde la filosofía del cine. Se particulariza por ser de carácter inter y multidisciplinario, pues acoge las formas de análisis propias de determinadas disciplinas: la narratología para el análisis formal de las obras (Benet, 2014), lo que nos ha permitido reconocer la estructura narrativa y estilística del filme; la semiótica para el análisis textual (Aumont y Marie 2002), aquí estudiaremos aspectos de la enunciación como la voz, el punto de vista (escucha), montaje, intertexto y contexto; y la filosofía

para el análisis filosófico que será estructurado desde la comprensión y la interpretación (hermenéutica) de la experiencia visual.

Existen autores detractores de la posibilidad de un análisis hermenéutico del cine desde la filosofía. Julio Cabrera, en una de sus primeras obras *Cine: cien años de filosofía* de 2008 [1999], abogó por la hermenéutica como una metodología adecuada para el análisis fílmico; sin embargo, diez años después, en “Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch” (2009), objetó con varios puntos su primera versión. Esta investigación tiene como premisa que, si bien la interpretación es un proceso complejo porque los productos consignados derivados de las interpretaciones pueden ser versiones opuestas o incluso equivocadas de las que el autor del texto fílmico intenta evidenciar, sí se puede proceder de una manera rigurosa y profunda para intentar llegar a la mejor comprensión posible de una película.

Con este alegato, queremos dejar claro que la metodología descrita y aplicada en esta investigación está sujeta a críticas y, por supuesto, podría ser modificada de acuerdo con los fines del análisis o con los objetos de estudio. De ninguna manera intenta convertirse en una propuesta inflexible, sino que, al contrario, el abrir la puerta a métodos de otras áreas del conocimiento humano como la lingüística, en especial el análisis del discurso, y el intento por hacer confluir diversas tradiciones de la teoría cinematográfica y de la filosofía demuestran justamente que no es posible hablar de un método definitivo de análisis, que el método “ideal” está todavía en construcción. Limitar el análisis o incluso cerrarlo rígidamente a un único método no habría permitido mirar los productos audiovisuales desde perspectivas diferentes. De igual forma, intenta demostrar que los estudios analíticos no pueden estar descontextualizados, pues las especificidades de lo

latinoamericano y concretamente de lo ecuatoriano le confieren una identidad particular a la propuesta cinematográfica.

El análisis, a nuestro juicio, ha permitido reconstruir un tipo de sujeto histórico, político y ético propio del cine ecuatoriano reciente, ampliamente vinculado con el contexto político y social del Ecuador en el periodo 2007 al 2016, tiempo de vigencia del proyecto de la Revolución Ciudadana. Este sujeto de la cinematografía ecuatoriana vehiculiza la forma de pensar de la clase social que hace cine en el país. Asimismo, se puede apreciar que el sujeto está sustentado en la corporalidad, elemento que en la posmodernidad pesa significativamente. Ciertamente, los medios audiovisuales son los portavoces de la tendencia que aprecia y da preeminencia al cuerpo desnudo, que evidencia sin pudor el cuerpo sexuado al punto de superar lo erótico y convertirlo en pornográfico. Los cuerpos que se privilegian en el mundo audiovisual son los impuestos por los cánones de la belleza actual, predomina la exageración de los rasgos sexuales en especial en el cuerpo femenino, la imagen que más vende.

Esta investigación está estructurada en tres capítulos. El primer capítulo revisa de forma general las relaciones entre la filosofía y el cine, y da cuenta de los problemas clásicos como la ontología y la epistemología del cine, hasta problemas propios como buscar un método para el análisis fílmico desde la filosofía. Partiendo del hecho de que no existe una propuesta metodológica explícita incluso en obras de autores como Deleuze, Badiou, Jarvie, Rancière u otros filósofos que se han dedicado a la reflexión sobre el mundo cinematográfico, el capítulo propone herramientas para el análisis tomando prestadas aportaciones de diferentes disciplinas con un enfoque hacia los métodos de la arqueología y la genealogía propuestos por Foucault (2002a, 2002b). Asimismo, el capítulo intenta reconstruir la historia del cine ecuatoriano, tan carente en el medio, sobre todo para el

periodo de estudio, así como en las etapas previas. Finalmente, en este apartado se describe al contexto económico y político que Ecuador vivió en estos años.

En el segundo capítulo, el objetivo consiste en establecer una categorización de las películas del corpus seleccionado dentro de las clasificaciones genéricas del cine a nivel mundial. Tanto en lo narrativo como en lo estético-técnico, estas películas hacen gala de rasgos que encajan en un tipo de cine posmoderno, y ostentan otras características propias de la región que las acercan al cine latinoamericano de este siglo. Luego se analizan las dos primeras películas, en un orden dado por su aparición cronológica: *Sin otoño, sin primavera* y *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*. En la primera se reflexiona sobre un componente ético en el discurso cinematográfico en cuanto al tratamiento corporal. En la segunda se plantea la visión política de este discurso cinematográfico, que da cuenta de una de las constantes en estas películas: el completo desinterés de sus personajes por el ámbito político, a menos que esto incida en su propio ego, o que se convierta en una manera fácil de obtener dinero.

Finalmente, el tercer capítulo que cierra esta investigación explora las raíces históricas desde las que se levanta este tipo de discurso cinematográfico. Las dos películas analizadas en ese apartado se refieren explícitamente al feriado bancario que afectó al Ecuador, y llegan a reconocerlo no solo como el punto de quiebre en la economía ecuatoriana, sino como un evento que dio lugar al trauma más profundo que las generaciones de ese entonces han podido vivir, sobre todo los jóvenes tanto de los sectores pobres como de familias acomodadas. El análisis de la película *Saudade* intenta reflejar la carencia de alternativas de las que Ecuador ha dispuesto históricamente, incluso de movimientos guerrilleros que canalicen esas preocupaciones con sus luchas. También demuestra que si bien los sectores medios y altos dieron cara al poder político lo hicieron

sin ningún tipo de conciencia política. Y para cerrar estos análisis, la película *Feriado* es explorada desde la versión del narcisismo, no ya desde el orden personal, sino político. En el análisis se muestra el completo desinterés en la acción política de sus personajes y cómo los medios audiovisuales protagonizan todos los órdenes cotidianos, desde la cultura hasta asuntos económicos.

CAPÍTULO I

PENSAR EL CINE DESDE LA FILOSOFÍA

1.1. Filosofía y cine: una relación compleja

La revolución que ha provocado el cine en todas las esferas de la vida humana, incluido el ámbito del pensamiento filosófico, ha abierto nuevas interrogantes y ha vuelto a revivir otras clásicas. En este sentido, se ha llegado a discutir el establecimiento mismo del cine, ¿se trata de un arte o de un espectáculo? Y autores como Badiou (2004, 2011) se han cuestionado sobre la relación entre la aparición del cine y las nuevas formas de pensamiento filosófico. Pese a esta vitalidad, los estudios sobre filosofía del cine todavía siguen siendo incipientes y se han volcado, casi por unanimidad, al análisis de esa relación desde la estética, es por eso que Badiou sostuvo que la filosofía aún no ha comprendido del todo al cine y su amplio potencial.

No cabe duda, la relación entre el cine y la filosofía en ciertas ocasiones se torna bastante complicada. Una de estas razones obedece a que, lo explicó Ian Jarvie (2011), quienes se dedican a la filosofía no toman en serio al cine para construir sistemas filosóficos, esto porque la materialidad del cine (el filme, la cinta, el celuloide o la película de 35 mm, 70 mm, 16 mm u 8 mm) no resulta llamativo como medio de reflexión, ya que en el momento en que la proyección inicia, el espectador vuelca su atención en la película. Sin embargo, el cine posee valor sustancial para el pensamiento filosófico: puede emular el mundo y de crear mundos lo que da lugar a que, desde esas representaciones, se aprehenda la forma en que nos llegamos a constituir como sujetos en la sociedad (Jarvie, 2011).

Los estudios sobre el cine y el pensamiento, por tanto, pueden ir más allá de la estética. El cine abre caminos hacia otras preocupaciones, pues quienes están detrás de la producción de películas —guionista, director, productor, entre otros— ineludiblemente

plasman sus inquietudes e incertidumbres en las obras. En efecto, los grandes cineastas siempre se han caracterizado por una especial sensibilidad para captar y expresar en sus películas los síntomas de ciertas “enfermedades” de su tiempo, temas a los que también atiende la filosofía. Ejemplos notables de lo dicho serían *Tiempos modernos* (Chaplin, 1936), obra en la que su director se adelantó unos años al debate sobre la influencia de la técnica en la sociedad, discusión en la que participaron, entre otros, Ortega y Gasset con su obra *Meditación de la técnica* (1939) y Heidegger en su conferencia *Die Frage nach der Technik* (1953) que dominó el panorama de la filosofía en los años cuarenta y cincuenta. Un caso similar es el de Kubrick (1971) quien se anticipó a los trabajos arqueológicos de Foucault y denunció en su obra *Naranja mecánica* los usos ideológicos de las denominadas ciencias humanas, convertidas ya para entonces, a su juicio, en inequívocos instrumentos de dominación y de control de los individuos (Jarvie, 2011).

En efecto, los grandes problemas tratados ya por los clásicos de la filosofía occidental se entretajan al proyectarse una película: el problema del conocimiento, de la verdad, del ser, de la existencia y de la realidad. Recordemos que dos de los problemas centrales de la filosofía occidental son qué conocemos (epistemología) y qué existe (ontología), problemas sobre los que los filósofos están profundamente divididos (Jarvie, 2011).

El cine se ha prestado para imbricar estas inquietudes e incertidumbres puesto que da lugar a una situación filosófica por dos razones. “Primero, por una razón ontológica: el cine crea una nueva relación entre la apariencia y la realidad, una nueva relación entre una cosa y su doble” y, continúa Badiou (2004), por una razón política, “el cine es un arte de masas, lo cual implica una nueva relación entre democracia y aristocracia” (p. 54). Es decir, el cine no solo sirve como una herramienta didáctica para ejemplificar ciertos temas

tradicionales de la filosofía, sino también y, sobre todo, constituye un campo muy fértil para ahondar las nuevas problemáticas que afectan al ser humano.

En tal sentido, el cine tendría una herencia platónica, no solo con el regreso a la caverna –salas de cine oscuras–, sino con el autoengaño al que nos sometemos voluntariamente una vez que vemos y escuchamos una película. Para Jarvie (2011), los filósofos deben problematizar los mundos que crea el cine, ya que la “gente corriente” es práctica y resuelve sin mayor sufrimiento el conflicto entre realidad y apariencia que el cine plantea. Con esta idea, el cine no llamaría la atención solo por ser un espectáculo placentero, sino también por el componente filosófico que explícita o implícitamente entraña, pero, al igual que todos los problemas en la filosofía, el asunto problemático dependerá de la perspectiva que se adopte para analizar el fenómeno.

El vínculo con la política se explica porque el cine es un “arte de masas”, un concepto que involucra una posición políticamente activa. Un arte de masas ocurre cuando las obras artísticas: “son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación” (Badiou, 2004, p. 28). El cine deja de ser un arte para el deleite de las élites acomodadas y pasa a ser consumido por otras clases, allí entra la filosofía:

La filosofía, como sabemos, comenzó en la Grecia antigua entre la élite de las clases ricas que disponían de ocio para reflexionar sobre asuntos trascendentales. En otras culturas este tipo de reflexiones es exclusiva de la clase de los clérigos y los sacerdotes que, amablemente, adoctrinan al resto. El cine, sin embargo, se compromete a filosofar a través de un medio de comunicación de masas en el que también se conoce como la era del hombre de masas (Jarvie, 2011, p. 178).

La democratización de las formas artísticas ha sido fuertemente promovida por el cine. Los espacios de proyección se han ampliado: han dejado de ser las lujosas galerías de los

museos en los que se exhiben pinturas y esculturas, o los teatros donde se presentan obras dramáticas y operísticas exclusivamente para los círculos aristocráticos. En consecuencia, ahora el cine llega a un público más amplio, en ocasiones sin esa intención explícita. Con ello, según Badiou (2004), nacen, se difunden y confunden varias paradojas: arte y masas, aristocracia y democracia, invención y reconocimiento, nuevo y gusto general.

El cine, al ser consumido por una gran cantidad de la población mundial, corre el riesgo de convertirse en un instrumento para el adoctrinamiento. Las imágenes exhibidas y las ideas allí expresadas pueden servir para el adoctrinamiento, tal es el caso de los ejercicios de *agit-prop* en el Tercer Reich y la ex URSS. Sin embargo, el cine también podría convertirse en un medio idóneo para llevar el pensamiento a imágenes, como el cine de J.L. Godard.

Las propuestas de *estetizar la política* o *politizar el arte* (término de Benjamin, 2010) abren la interrogante de qué características le son propias al cine para constituirse en un arte, “el cine es el arte de la época del fin de la metafísica” (Badiou, 2004, p. 40). Para Jarvie (2011), las películas plantean el problema estético de si realmente son arte, lo que a su vez presupone responder qué es arte y qué son las películas. Y si son arte, ¿qué relación guardan con las artes tradicionales?, y de forma más particular, ¿constituyen una versión de las artes anteriores, una mezcla de muchas de ellas, o algo completamente nuevo?, ¿cuál es el criterio de calidad para apreciar las obras?, ¿cómo cobran significado? y ¿cómo podemos expresar la verdad de lo que significan?

La cuestión del cine como arte, entonces, es bastante compleja. Ciertamente, el cine es invocado corrientemente como el *séptimo arte*, es decir, es pensado como la suma o incluso la síntesis de las seis artes, puesto que el cine aprovecha elementos de las otras artes: utiliza la luz y sombra como en la pintura, cuenta una historia como en la narrativa

literaria, pone en escena situaciones como en las artes escénicas (danza, música y teatro); y a esto se suman otros elementos propios que corresponden en especial a su reproductibilidad técnica, esto es, el elemento tecnológico.

Otra cuestión que se debe resolver al respecto es lo que el cine como arte puede y debe hacer y lo que no puede y no debe hacer. Jarvie (2011), por ejemplo, juzgó que el filme no puede limitarse a registrar obras teatrales, pues la intemporalidad terminaría con el dramatismo de una interpretación teatral, lo cual haría que el espectador de cine se aburriese. Lo mismo ocurriría con el asunto de los escenarios. El público asistente al teatro asume como verdadera la escenografía montada en el escenario, acepta que un árbol hecho de cartón sea el árbol de la obra, pero en el cine esto no funcionaría porque las cámaras tienen el poder de llevarnos a otros lugares¹, muchos de ellos exóticos, y de permitirnos contemplar los acontecimientos narrados desde una posición privilegiada. De ese modo,

Las reglas y convenciones de hacer cine, como las reglas y convenciones de cualquier arte, solo parecen constituir límites y posibilidades. Su verdadera existencia se erige como un desafío que superar y trascender para algunos creadores, de inventar nuevas formas de trabajar, incluso dentro de la tecnología vigente, para lograr lo que la ortodoxia desautoriza (Jarvie, 2011, p. 219).

Ciertamente, la tecnología ha llegado a modificar al cine de forma sustancial, un cambio que no puede comprenderse solo como una continuidad de la técnica con la que vio la luz. Así se debe comprender la incorporación del sonido a las imágenes en movimiento, la aparición del color y, en estos últimos años, la digitalización y desmaterialización del

¹ Shohat y Stam (2002) explicaron cómo en los inicios del cine este poder sirvió a antropólogos y etnólogos para adentrarse en lugares y culturas no contactadas y de esta manera registrar sus formas de vida.

celuloide (La Ferla, 2009), la generación de mundos y personajes por programas de computación (Santa Cruz 2010, 2013), hasta llegar a las imágenes en 3D. La conjunción de estos elementos ha dado lugar a la producción de obras catalogadas como obras de arte.

Pero, retomando el asunto del cine como arte, ¿cuál debe ser la condición para que una película sea valorada como una obra de arte? La pregunta no es fácil de responder incluso si la planteamos para pensar en las otras artes, ¿podemos decir con certeza qué condición es necesaria para que un edificio, pintura, escultura, pieza de música, danza, teatro, poema o novela sea valorada como una obra de arte? Realmente no resulta fácil determinar qué determina que *la Escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio, o el *Guernica*, de Picasso, sean catalogadas como obras de arte. Y es más difícil de responder en el caso del cine si asumimos que estamos ante un arte novísimo en el panorama cultural. Jarvie (2011) explicó que en las otras artes se tiende a construir cánones, es decir, un conjunto de obras cuyas características se tornan como parámetros de lo que es y no es admitido entre los diferentes círculos artísticos. Sin embargo, esta idea enmascara una cierta propuesta arbitraria porque con harta frecuencia se toman como referencia modelos occidentales y, a la final, la práctica lleva implícita una imposición de cánones. En el cine, en cambio, no podemos hablar de conjunto de películas canónicas, tampoco de un conjunto establecido de películas que encarnen los más altos logros de las artes cinematográficas (Jarvie, 2011). A este argumento hay que añadir que el cine apareció en un momento histórico en el que las vanguardias habían transformado las estructuras del arte en general, un cambio que afectó radicalmente a la función social del arte y que dio como resultado una mayor autoconciencia del trabajo del artista.

Jarvie (2011) entregó tres razones más para explicar el problema del canon en el cine: la singularidad de la obra de arte, el oficio de hacer cine y la irracionalidad y discusión crítica del cine. En efecto, a lo largo de la Historia del Arte se ha manejado la idea de que las obras artísticas por naturaleza son –o deberían ser– únicas e irrepetibles, y las copias o reproducciones se han desacreditado por falsificar el original. Con la aparición de la fotografía esta premisa quedó trastocada y con la aparición del cine, echada por tierra, ya que es justamente la reproductibilidad lo que le confiere especificidad a este arte². Así pues, el valor de una película, si está integra en diálogos, fotografía y sonidos, debería ser indiferente de la proliferación de reproducciones; “plantear una objeción a las películas por estar producidas en masa es una mera confusión” (Jarvie, 2011, p. 261).

Otro mito recurrente en los círculos artísticos imposible de aplicar en el cine es el genio creador, un artista en soledad que con una dosis de inspiración produce una obra de arte, pues para la producción de una obra fílmica se requiere el trabajo intenso de un grupo de seres humanos en las labores de preproducción, producción y posproducción. Y, a pesar de que en la mayoría de los casos una película suele ser atribuida al director, quien da un toque característico del filme, no se puede desmerecer el trabajo de guionistas, productores, camarógrafos, iluminadores, decoradores, montajistas o editores, etc., en la creación. Por tanto, en el cine, a diferencia de las otras artes, la creación de una obra siempre implica un acto colectivo (Jarvie, 2011).

En cuanto a la crítica cinematográfica, que generalmente aparece en los diarios o revistas no siempre especializados, hay que destacar que su intención suele consistir en detallar los gastos incurridos en una producción determinada, la participación del elenco de

² Para Chateau (2012): “La reproducción, en primer sentido, significa una serie de modificaciones en el estatuto tradicional de la obra como original: la reproducción toma una relativa independencia con respecto a la obra, la desplaza de su sentido original, la acerca al receptor, multiplica el objeto, vulgariza la relación con el objeto, permite la apropiación de la unicidad” (p. 51).

actores y actrices del *Star System*, los logros en taquilla, o bien celebrar ciertas virtudes de un cine propagandístico. Jarvie (2011) ha explicado que buena parte de este modo de hacer crítica de cine ha sido promovida por grupos progresistas vinculados por los movimientos de izquierda –por ejemplo *Cahier du cinema* en sus primeros años–, quienes enaltecieron las producciones que promocionaban la ideología socialista, como el cine mudo soviético (Einsentein, Kuleshou, Pudovkin y Vertov), y rechazaban, en primera instancia, las producciones auspiciadas bajo el Tercer Reich, y posteriormente toda producción considerada burguesa.

Retomando el carácter del cine como arte, resulta significativo analizar la forma en que combina los diversos elementos de los que echa mano. Lastra (2002), en este sentido, avisó sobre esa potencialidad que posee para crear mundos y comprenderlos:

La tradición indirecta que se remonta hasta la interpretación de la tragedia, las historias que narran un mito o su trama poética serían más verdaderas [en el cine] que las historias que registra la historia, pues tendrían un carácter universal y normativo del que carecerían los hechos particulares y azarosos de la historia (p. 80).

Ciertamente, la ficción cinematográfica, incluso la que se basa en hechos históricos como el cine histórico, mezcla en la narración realidad e ideales, inserta un punto de vista literario, político o teológico, que la ciencia de la historia no puede ni debe porque debe entregar una visión objetiva de los hechos³. En otras ocasiones el cine recurre a polarizaciones, especialmente axiológicas, entre el bien (los buenos) y el mal (los malos) para provocar interpretaciones de los hechos, o bien inserta géneros como el *western* que

³ ¿Existe una visión objetiva en la historia? Desde la racionalidad moderna que intentó construir una Historia Universal (Hegel), es posible la existencia de una objetividad y unidireccionalidad de la historia. Mientras que desde la postura posmoderna no existe una sola historia posible, sino infinidad de microhistorias (Lyotard, 1987).

representa la dualidad *vaqueros, conquistadores y civilizadores* frente a los *indios hostiles y salvajes*.

Toda esta gama abundante de perspectivas que nos plantea el cine conlleva nuevos y renovados cuestionamientos sobre su carácter. Para Marías (2002), “Lo lógico sería que una actividad creativa como el cine (...) fuese producto de un proceso múltiple de reflexión y de revisión crítica, en la que además intervienen casi siempre más de una cabeza y un par de ojos” (p. 113). No obstante, como se ha expresado líneas arriba, el interés por el cine en muchos de los círculos académicos es casi nulo, así que es muy poco lo que los cineastas reciben en cuanto reflexión analítica sobre su carácter social, político, cultural como retroalimentación para la producción de sus obras. La situación preocupa no solo porque la producción fílmica se multiplica día a día, sino también porque la reflexión académica no brota, si es que brota, al mismo ritmo; es más, para Marías, en los últimos treinta años esta reflexión está en decadencia e incluso en peligro de desaparecer.

En ese panorama ¿cuáles son los retos de la filosofía del cine? Para comprenderlo, hay que subrayar que esta rama del conocimiento es catalogada como una subdisciplina de la filosofía del arte (estética) (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004), una rama novísima, a pesar de que el cine data de 1895 (Lumière). Fue solo a partir de 1980 cuando aumentó el interés por el cine como problema filosófico, lo que devino en el crecimiento de las publicaciones y seminarios. Ahora bien:

What role is there for film interpretation in the field? How do studies of particular films relate to more theoretical studies of the medium as such? And what about philosophy in film, a popular mode of philosophic thinking about film? Is there a unified model that can be employed to characterize this newly vitalized domain of philosophic inquiry? (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2004).

Han existido otros estudiosos del cine. Uno de los primeros en escribir sobre cine desde una visión filosófica fue Hugo Münsterberg, psicólogo y filósofo germano-estadounidense, con una marcada inclinación hacia la filosofía de Kant. Su propósito, según Jarvie (2011), era demostrar la superficialidad de la idea de que las películas eran irreales, tópicas, una posible fuente de corrupción social. Por el contrario, arguyó que el cine era una nueva forma de arte con un gran potencial, si bien poco explotado. En su texto sobre el cine, trabajó temas de cuño filosófico y caracterizó al cine como un nuevo arte, diferente al teatro, y que influiría directamente en los estados mentales, o lo que él llamó “condiciones de la vida mental”. Otro estudioso, Chateau (2012), afirmó que para el autor de *Photoplay* el cine es un espejo del espíritu no del mundo, cuyo objetivo “no es reproducir la realidad, sino materializar las emociones” (p. 67).

Stanley Cavell posee una producción notable sobre filosofía del cine. Pretendió explorar la lección corriente del filme, tal como lo experimentamos porque, a su juicio, reivindica una concepción de la filosofía que explora la experiencia cotidiana (Chateau, 2012). La empresa que pretendía resultaba compleja (De Luelmo, 2008), por el descrédito que el cine sufrió después de la Segunda Guerra Mundial, era visto como un objeto no válido para la reflexión filosófica, y más si reconocemos que incluso hasta el día de hoy el cine producido en Hollywood ha sido categorizado como poco reflexivo.

En cualquier caso, el gran mérito de la obra filosófica de Cavell fue su intento de conciliar la tradición de la filosofía analítica y la filosofía continental. En el prefacio de *The World Viewed* (1979) destacó la influencia que recibió de la lectura de *El Ser y el Tiempo* de Heidegger, tanto en sus métodos como en sus conceptos, para elaborar sus reflexiones sobre el cine. El mismo nombre de una de sus obras derivaba de un ensayo de Heidegger traducido al inglés como “The Age of the World View”. La tarea que se encomienda a sí

mismo es la de hacer valer en sus justos términos un medio que, incluso en su propio país, era estimado como un simple entretenimiento o una lucrativa industria, e intenta validarlo como la exteriorización más característica de un cierto ideal filosófico, ideal que estudia concienzudamente en las teorías de Emerson o Thoreau. Como buen conocedor de Wittgenstein, aplicó a conciencia el principio epistemológico según el cual para conocer adecuadamente un objeto se debe investigar aquellas expresiones que dan cuenta de él, de suerte que solo un pormenorizado análisis de las “expresiones fílmicas” de la cultura estadounidense le facultaría desentrañar su núcleo filosófico de forma efectiva (Cavell, 1979).

Las obras en las que Cavell expuso sus reflexiones sobre el cine son: *The world viewed: Reflections on the ontology on film* (1971), *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage* (1981) y *Contesting tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman* (1996). En la primera obra llevó a cabo una aproximación al cine desde el problema de la realidad y la ficción. Según Chateau (2012), lo esencial de esta obra se resume en el comentario que difiere muy poco con los planteamientos de dos no filósofos, Erwin Panofsky y André Bazin (el subtítulo de este mismo libro, “Reflexiones sobre la ontología del cine”, deja clara su posición). En los dos siguientes libros analizó la comedia y el melodrama con películas que se sitúan entre 1934 y 1949. Se trata de un periodo que se inició con la incorporación del sonido (justo en 1948), hecho que implicó un cambio sustancial en las producciones cinematográficas, tanto en su cualidad expresiva como en su temática (Cavell, 1996). Las problemáticas analizadas por Cavell han traído consigo el hecho de pensar en el sentido en que la realidad fílmica determina al espectador; y como también indagó en los modos en que el cine puede llegar a contribuir en la formación del ser humano, ha planteado si este medio, dado sus recursos, puede volvernos mejores personas.

Otro autor de enorme peso es Gilles Deleuze, clave en la configuración de la filosofía del cine, si bien en el prefacio de *La imagen-movimiento* (1983[2013], el autor advirtió que no se trataba de una Historia del cine, sino de una clasificación de las imágenes, lo que nos lleva a determinar que no intentó explícitamente hacer una filosofía del cine. Pero, afirmó Chateau (2012), su obra ofrece una oportunidad a la filosofía “para poner a prueba algunos de los conceptos, dado que esta evalúa las otras prácticas con la medida de su soberanía sin igual sobre el concepto” (p. 31). Además, es evidente que Deleuze intentó establecer la relación entre la filosofía y el cine evidenciando que ambas tienen la capacidad de hacernos pensar, la diferencia está en que mientras la filosofía piensa a través de conceptos, el cine emplea afectos y preceptos. Para Deleuze (2013), los grandes autores de cine podían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores que usan imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, en lugar de conceptos (Deleuze, 2013, p. 12).

Tomando las aportaciones de Peirce sobre la clasificación de signos e imágenes, así como la filosofía de Bergson en cuanto al problema del movimiento y el tiempo, inauguró sus estudios sobre el cine (imagen-movimiento), pero su propósito avanzó más allá. En 1985 [2014] escribió *La imagen-tiempo*, el segundo volumen de los estudios sobre el cine, en el que centró su atención en la filmografía del Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa y otros cines. La diferencia que Deleuze estable entre la imagen-movimiento (2013) y la imagen-tiempo (2014) es que no tienen que ver con una nueva etapa o era del cine, sino con una “mutación”, como el filósofo francés lo denomina, es decir, con una nueva forma de ver las imágenes: mientras la imagen-movimiento es materia-imagen, la imagen-tiempo es pensamiento-imagen. Apelando a esta idea, efectuó una distinción entre buenas y malas películas, las primeras estimularían el pensamiento, en cambio las

segundas solo provocarían en el espectador somnolencia y no pensamientos ni afectos. Podemos decir, entonces, que los aportes que propone desde sus reflexiones filosóficas, inscritas dentro de la ontología y epistemología del cine, están construidas sobre la base de lo que él precia como buenas películas.

Otra de las sistematizaciones importantes sobre la filosofía del cine fue llevada a cabo en 1987 [2011] por Ian Jarvie, filósofo y sociólogo canadiense, discípulo de Karl Popper en la London School of Economics. En su obra *Philosophy of the film: Epistemology, Ontology, Aesthetica*, analizó una serie de problemas filosóficos que el cine es capaz de plantear, y demostró que incluso podría replantear problemas clásicos, perennes en la filosofía occidental. Para Arenas, en el prólogo a la edición del autor en español, Jarvie entrevió que la ayuda que el cine puede prestarle a la filosofía (aunque sin duda no la única) es la de dotarle de ciertas “intuiciones” con las que poder transitar de camino a los conceptos y los problemas filosóficos. “Si viéramos los grandes debates de la filosofía – justo en lo que tienen de universales y abstractos–, como el «momento conceptual» del aprendizaje filosófico, el cine podría proveernos de un buen arsenal de (por así decirlo) «datos empíricos» (Jarvie, 2011, p. 15). Inscrito dentro del racionalismo crítico popperiano, Jarvie negó la posibilidad de un análisis político del cine, debido a que las cuestiones ideológicas no corresponderían a un examen que pretenda ser objetivo, y criticó toda interpretación marxista que remarque la necesidad de una lectura ideológica-política de las películas.

Una respuesta a las marcadas tendencias que gobernaron las teorías del cine en los años 70 y 80, tanto las versiones psicoanalíticas lacanianas como las marxistas altusserianas, han sido las teorías cognitivas del cine. Noël Carroll, en colaboración con David Bordwell, editaron la antología *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* en 1996. Esta

obra intentó reformular las clásicas problemáticas en torno al cine desde una propuesta de las ciencias cognitivas y la filosofía de la mente. Carroll, que ha contribuido de manera notable en el campo de la Filosofía del arte o estética, realizó sus primeras reflexiones filosóficas sobre el cine en *Philosophical Problems of Classical Film Theory* de 1988. Estos mismos problemas y su relación con las emociones son nuevamente formulados en el libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* de 1990. Tras esta incursión y las contribuciones con Bordwell, el filósofo estadounidense ha trabajado en una variedad de obras como: *Theorizing The Moving Image* (1996), *A Philosophy of Mass Art* (1998), *Interpreting The Moving Image* (1998), *Engaging The Moving Image* (2003) y *The Philosophy of Motion Pictures* (2008).

Carroll (2008) prefiere emplear el término *Philosophy of moving pictures* en vez de filosofía del cine (Philosophy of film), con lo cual explota diversos objetos de estudio no solo con relación al cine, sino a otros medios en los que se pueden incluir los videos caseros y los videojuegos. Para el autor, el cine constituye una forma de comunicación, no un tipo de lenguaje como otros teóricos han conceptualizado. Con tal premisa, un plano no puede ser equivalente a una oración porque no posible dividirlo en sujeto, predicado u otros elementos propios de una oración. Otros problemas que ha analizado Carroll en su vasta obra se encuentran el cine como un arte, la narración, el cierre narrativo y estilo.

Sobre un problema que se mantiene latente tanto en la teoría como en la filosofía del cine, concebir al cine como un arte, Carroll (2008) trajo a colación tres argumentos que frecuentemente se arguyen en contra de tal asunción: la pura causación física, el control y el interés estético. Para él, el cine es arte, a pesar de su componente técnico, y “it is important to establish this unequivocally from the outset, since I doubt that we would have any interest at all in developing a philosophy of motion pictures were it not the case

that this particular technology (or set of technologies) had evolved into a genuine artistic practice” (p. 33). Las películas, a su criterio, no son meras fotografías, los fotogramas no son más que elementos en las múltiples dimensiones de una película. Las *motion pictures* no solo son las capturadas por la cámara, sino también las creadas por computadoras como las películas de animación y el CGI.

En cuanto a la narración, Carroll (2008, 2009a) explicó la forma en la que mayoritariamente están construidas las narraciones en el cine, es lo que él llama la *narración erotética*, una lógica basada en preguntas y respuestas. “This is that proceeds by generating questions that the narration then goes on to answers” (Carroll, 2009a, p. 211): las escenas y secuencias son conectadas con otras por una madeja de preguntas y respuestas. Toda narración formula una macropregunta que será respondida en el cierre narrativo, es decir, el cine proyecta un modelo de problemas/soluciones. Y en relación con el estilo, luego de dejar claro la multiplicidad de aserciones de las que ha estado cargado el término en el ámbito de análisis estilístico de un filme, determina que “the style of the moving picture is a matter of how the parts are put together, or formed” (2009b, p. 272). El análisis estilístico, concluyó, contribuye a explicar cómo una película consigue sus propósitos.

Este recorrido por los autores nos lleva indefectiblemente a la propuesta del filósofo francés Alain Badiou. Para este autor, que toma como referencia para la construcción de sus reflexiones la relación entre cine y filosofía las ideas de Cavell y Deleuze (García Puchades, 2012), el cine es capaz de producir pensamiento verdadero, a diferencia de Cavell para quien el cine tiene la capacidad de representar lo ordinario, y de Deleuze – opuesto al pensamiento de Cavell– para quien el cine piensa con imágenes, en cambio la filosofía que lo hace con conceptos. Badiou (2009) nos propuso una nueva vía para pensar

las relaciones entre filosofía y cine, una vía mediada por el concepto de «verdad». Desde su punto de vista, la filosofía se ocupa del ámbito fílmico en la medida en que este es capaz de producir pensamiento en verdad o posacontecimienta.

Badiou rechazó tanto la postura de la Film Theory, desarrollada entre las décadas del 60 al 80, como de la Post-theory (Bordwell y Carroll), desarrollada a partir de la década de los 80, puesto que estas dos posturas abandonaron la pretensión de conseguir la verdad. Ciertamente, la Film Theory, fundamentada en los estudios culturales, arguye que la universalización de la “verdad” es una pretensión de una cierta ideología dominante, por lo que no es posible encontrar verdades en una película, sino que solo se puede obtener la ideología implícita en ella; por su lado, la Post-theory, con base en las ciencias cognitivas, ha intentado dar una versión científica a los estudios fílmicos, sustituyendo la categoría de “verdad” por la de “sentido”. Siguiendo a Badiou (2004), se podría afirmar que los estudios cinematográficos contemporáneos, al someter la corporeidad del cine a la lógica del saber, terminan por aceptar los postulados ideológicos del régimen de comunicación existente. Estas posturas no admiten la opción de que el cine pueda pensarse así mismo, es decir, que el cine sea capaz de producir verdades-cine.

Esta limitada selección de filósofos que han reflexionado y han aportado a la configuración de la filosofía del cine no es exhaustiva, se ha dejado de lado nombres como el de Henri Bergson, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, entre otros, y los aportes que han brindado autores que no provienen de la filosofía, sino desde el mismo cine, entre ellos Eisenstein y Godard, por citar algunos cineastas, y también se han obviado las reflexiones de algunos críticos y teóricos del cine como Jean Epstein o André Bazin. No obstante, creemos que la muestra logra reunir el pensamiento esencial de la filosofía del cine propiamente dicho. *Grosso modo*, las problematizaciones que estos

estudiosos han promulgado intentan poner de manifiesto que el terreno de la filosofía del cine es un campo fértil para la reflexión crítica, más aún para las cinematografías que están emergiendo. También han puesto de relieve cómo las diversas aproximaciones asignan un alto valor al componente político-ideológico y lo avalan como un aspecto digno de estimar en el análisis filosófico del cine.

1.2. Método de análisis filosófico del cine

Uno de los grandes problemas dentro de toda investigación consiste en la construcción de una metodología que guíe de manera adecuada el proceso de elaboración lógica del estudio que se va a emprender; el problema del método, lo explica la filosofía, es un capítulo necesario en casi todos los sistemas de pensamiento. René Descartes en su *Discurso del método* (1983) analizó este problema y fijó cuatro pasos que debería observar este proceso:

No aceptar nunca cosa alguna como verdadera que no la conociese evidentemente como tal, es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no admitir en mis juicios nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente, que no tuviese ocasión alguna de ponerlo en duda.

El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinase en tantas partes como fuera posible y como se requiriese para su mejor resolución.

El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y fáciles de conocer para acceder poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más complejos, suponiendo, incluso, un orden entre los que no se preceden naturalmente.

Y el último, hacer en todas partes enunciaciones tan completas y revistas tan generales que estuviese seguro de no omitir nada (pp. 59, 60).

Este presupuesto es válido en la medida en que quien se adentre en los terrenos de la relación entre la filosofía y el cine requiere despojarse de todo prejuicio (evidencia), luego debe separar parte por parte el filme (escena, secuencia, plano, fotograma), enseguida ir de lo sencillo a lo complejo (síntesis) y, por último, revisará constantemente otros presupuestos y análisis hechos sobre la película que se ha seleccionado para el estudio. La referencia a Descartes en este estudio posee la intención de conformar un método filosófico para analizar el cine, sin dejar de lado los aportes de los estudios fílmicos.

En el análisis fílmico, como en otras disciplinas del conocimiento humano, no existe un acuerdo entre los diferentes teóricos sobre la cuestión del método. Aumont y Marie (2002) ya habían subrayado que no existe un método universal para analizar un filme, pues hay quienes dan mayor importancia a los factores estético-técnicos de la producción cinematográfica, otros a la composición narrativa, y otros a factores que se pueden derivar de la interpretación psicológica, sociológica, antropológica, en ellos se incluiría la perspectiva filosófica e histórica. En lo que sí están de acuerdo la mayoría de estas propuestas es que la descomposición del filme, como objeto de análisis, es imprescindible.

La historia de las teorías del cine da una mejor cuenta de la variedad de métodos usados en el análisis fílmico. Francesco Casetti (2010) mostró cómo la introducción de la semiótica o semiología en el ámbito cinematográfico produjo un cambio de paradigma metodológico de las que denominó teorías ontológicas. Fundacionalmente, sitúa el ensayo de Metz, aparecido en 1959, “Le cinema: langue ou langage?”, como el punto de giro de este cambio, aunque conserve algunas ideas de las teorías ontológicas, porque

abandona la búsqueda de la esencia del cine por un análisis basado en métodos con pretensión de objetividad. Este giro introdujo al cine por la senda de la lingüística, el análisis fílmico incluiría aspectos lingüísticos o mejor aún, se podría efectuar un estudio lingüístico del cine (Casetti, 2010).

Las teorías metodológicas abren espacios para que otras disciplinas como la psicología, la sociología e incluso el psicoanálisis, se integren en el análisis fílmico. Esto implicó que profesionales de otras áreas, con mayor formación en otras disciplinas teóricas que cinematográficas, desde sus espacios aportaran, enriquecieran y ampliaran el horizonte del análisis fílmico. El aporte metodológico que este grupo entregó es importante puesto que no solo invita a pensar en factores propios de una película determinada, sino también en factores externos (sociales e históricos).

Con la incursión de la semiótica, se empieza a tratar con mayor seriedad el tema del lenguaje cinematográfico y aparecen conceptos como *texto fílmico* y *discurso fílmico*; los análisis trasciendan los cercos de lo estrictamente cinematográfico, y se da lugar a un trabajo multidisciplinario e incluso transdisciplinario. Es así que hoy en día toda metodología del análisis fílmico debe tomar en cuenta estos aportes ya sea para integrarlos o para criticarlos.

La propuesta metodológica que se ensaya a continuación conlleva tres momentos: el análisis formal (Benet, 2014), que se ocupa de elementos propios de la estructura narrativa y estilística del film; el análisis textual (Aumont y Marie, 2002) toma en cuenta los aspectos referentes a la enunciación, el intertexto y el contexto (semiótica); y, finalmente, el análisis filosófico que pretende una comprensión y una interpretación (hermenéutica) de la experiencia visual; en este estudio el objetivo es efectuar un análisis ético y político de las películas seleccionadas. Para este último caso, estimamos

conveniente contraargumentar las objeciones de Julio Cabrera (2009), inicialmente partidario de que el análisis de una película se podría emprender desde un acercamiento *logopático* (véase su obra *Cine: cien años de filosofía*) porque superaría la frialdad de la razón tradicional (*logos*) por medio de lo emocional (*pathos*): “el componente pático de la imagen «abre» una esfera de sentido, nos obliga a considerar lo que no habíamos considerado” (p. 36); pero luego asumió la postura de que las películas carece de algún tipo de sentido dado, y más aún de sentidos múltiples:

El hecho básico parece ser que si un filme está hecho de la más pura contingencia (precisamente, la contingencia de lo efectivo), su análisis filosófico, la comprensión de su peculiar manera de referirse al mundo, tiene que encaminarse también por el sendero de la más pura contingencia para conseguir sus objetivos. El análisis debe tratar de alcanzar lo que hay de cosa opaca en el filme, a través de la constitución de un texto poderosamente no-referencial (p. 116).

Cabrera (2009), en realidad, no abandona la idea de que el cine contenga un potencial reflexivo filosófico, sino que deja de lado la tarea de una única interpretación hermenéutica: “Así como la propia vida humana, los filmes carecen de sentido y son absurdos porque son contingentes y factuales” (p. 124). Partiendo de la obra fílmica de David Lynch, en especial *Inland Empire* (2009), concluyó que no es posible un análisis fílmico desde la hermenéutica, por lo que hay que buscar otro tipo de metodología, una que no pierda de vista la interactividad del filme con el espectador, más que una búsqueda del sentido, y desde esta interactividad se intentará llegar a la verdad de la obra. Para ese fin, se requiere “un poderoso esfuerzo de abstracción, una inmensa cultura, una portentosa imaginación conceptual o lógica (es decir, no tan solo una imaginación poética) y una capacidad para «dejarse afectar» (como lo digo irónicamente: llorar en el cine sin ninguna vergüenza)” (p. 125).

Esta nueva visión del análisis de Cabrera es oscura. En su primera versión (1999) apeló a la emoción para que la razón no tomara una posición extremadamente objetiva, neutral, e introdujo un elemento pático para la comprensión de la realidad. Mientras que en la segunda versión tomó como punto de partida la no interpretación de un filme, su completa abstracción, sin que quede claro cómo operativizar eso ya en el análisis.

La postura de esta investigación es ecléctica por cuanto toma postulados y lineamientos metodológicos de otras disciplinas que han aportado decisivamente al análisis del cine. Esta posición implica reconocer que la comprensión e interpretación (hermenéutica) del cine es un instrumento válido para el análisis del filme, contrariamente a lo que argumentó Cabrera (2009). También reconocemos que el método de análisis debe contener tanto elementos de carácter objetivo (lo que todo individuo ve en pantalla), como elementos subjetivos (lo que cada individuo, desde su condición cultural, aporta a la comprensión del sentido del filme), por lo que hablaremos de componentes de carácter objetivo y componentes subjetivos.

a) ANÁLISIS FORMAL: el punto de partida de esta metodología es el estudio de la *estructura* de la película analizada. La mayoría de obras se construyen de acuerdo con la lógica de los tres actos: planteamiento, nudo y desenlace (Díez, 2006), lógica planteada por Aristóteles en la *Poética* (siglo IV a.C. [2014]) quien, al referirse a la tragedia, habló de principio, medio y fin, si bien también existen películas que están construidas en más de tres actos.

Siguiendo el modelo en tres actos, el primer acto o planteamiento se caracteriza por introducir a los personajes, la situación a la que se enfrentan, así como el incidente que alterará el orden de la narración y que a lo largo de la historia deberá ser corregido. En el

segundo acto o nudo, los protagonistas intentarán recuperar el orden, el equilibrio de los acontecimientos que ha sido alterado, por lo que ocurre una lucha constante entre fuerzas antagónicas. El tercer acto o desenlace es el momento dentro de la historia en el que el equilibrio es restablecido, aquí una de las dos fuerzas contrapuestas vence a la otra, triunfo que resuelve el conflicto.

El primer acto, el movimiento de apertura, usualmente ocupa un veinticinco por ciento aproximado de la película, el clímax del primer acto se produce durante los primeros veinte o treinta minutos de una película de ciento veinte. El último acto suele ser el más corto, transmite al público una sensación de aceleración: la acción crece al aproximarse al clímax (McKee, 2003). Es decir, para una película de ciento veinte minutos de duración, los veinte primeros minutos se destinarían al primer acto o planteamiento, los siguientes noventa minutos corresponderían al segundo acto o nudo, y los diez minutos restantes al tercer acto o desenlace. Este primer acercamiento a la composición de la estructura narrativa también adiciona las contribuciones sobre la práctica de la construcción de Robert McKee, cuyo guion informa cómo se estructura una película. Así pues, la metodología planteada iniciará con una primera gran división que se puede trazar en el interior de una película, su estructura narrativa.

El acto es definido por McKee (2003) como una serie de secuencias que alcanza su punto culmen en una escena del clímax y que provoca un gran cambio de valor, más impactante que cualquier secuencia o escena anterior. La secuencia es la suma de escenas y la escena es una acción que se produce por el desarrollo de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, suele cambiar al menos un valor de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante. Desde una perspectiva ideal, cada escena se convierte en un *acontecimiento narrativo*. Dentro de la escena es indispensable

reconocer, continuando con McKee, el llamado *golpe de efecto*, que se entiende como el cambio que altera el equilibrio de las acciones y provoca una reacción. Otro elemento que se debe observar es *el clímax*, el punto de mayor intensidad en la narración, momento en que se resuelve el conflicto desencadenado en el primer acto, se restituye el equilibrio, es el punto de no retorno, cuando una de las fuerzas antagónicas derrota a la otra.

A continuación sigue el *triángulo narrativo* sistematizado también por McKee (2003): el denominado *diseño clásico* o *arquitrama*, al que se aplicaría lo expuesto líneas arriba, ocuparía la parte superior del triángulo, el costado izquierdo la minitrama y en el derecho la antitrama. El diseño clásico o *arquitrama* se caracteriza por basarse en la causalidad de los hechos, un final cerrado, un tiempo lineal, el conflicto es externo a los personajes, generalmente hay un solo protagonista, el héroe, un ser muy activo, y la realidad es coherente. Ejemplos de películas de este modelo son *Ciudadano Kane* (Welles, 1941) o *Chinatown* (Polanski, 1974). La *minitrama* o *minimalismo* se cierra con un final abierto, los conflictos de los personajes son internos, ya no se trata de un solo personaje, sino múltiples y, en ocasiones, estos son pasivos. Muestras de este modelo son *Amores perros* (González Iñárritu, 2000) o *Crash* (Haggis, 2004). Y por último, la *antitrama* o *antiestructura* en la que la casualidad gobierna la narración, el tiempo es estructura de forma no lineal, y la realidad representada es completamente incoherente. Como ejemplos tenemos *Un perro andaluz* (Buñuel y Dalí, 1929) y *Ocho y Medio* (Fellini, 1964).

Desde las teorías cognitivas del cine, David Bordwell (1996) nos invita a pensar la obra cinematográfica partiendo del punto de vista del observador, es decir, estudiando cómo el espectador comprende una película. Según el autor, el espectador en nuestra cultura emplea un conjunto de procesos cognitivos para dar sentido a la obra que contempla, el espectador llega “armado” y es activo en la tarea de decodificar y labrar una historia

inteligible. La narración, ciertamente, está compuesta de una historia y esta empleará un argumento (proceso de la dramaturgia) y un estilo (proceso técnico que da forma a una película). La relación que se establece entre la historia y el argumento se traduce en la lógica narrativa, el tiempo y el espacio en la narración.

Además de los elementos narrativos, es preciso identificar el género al que la película se adscribe: aventura, bélico, ciencia ficción, comedia, cómico, dramático, fantástico-terror, histórico, musical, policiaco, western (oeste americano) (Caparrós, 2007), al margen de que teóricos como Rick Altman (1999) cuestionen la idea de hablar sobre géneros cinematográficos. Para este estudioso, el término *género* no implica un mero término clasificatorio, sino que se trata de un concepto complejo, con múltiples significados; y lo mismo podría significar un esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; una estructura formal sobre la que se construyen las películas; podría entenderse como la etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones de distribuidores y exhibidores; o bien implicaría la idea de un contrato o posición espectral que toda película exige al público.

Esta taxonomía no persigue únicamente una finalidad clasificatoria, cerrada y estéril, sino que proporciona elementos para el análisis, incluso, como ocurre con mucha frecuencia hoy en día, cuando resulta complicado efectuar una clasificación rígida dada la enorme cantidad de lo que Altman (2000) llamó híbridos y mutaciones de géneros. Tampoco resulta simple revisar el factor de las nacionalidades y precisar a qué país corresponde el filme. La asignación del género y de la nacionalidad, sin duda, resulta una compleja tarea por estas yuxtaposiciones y porque cada vez más las producciones se concretan gracias a proyectos transnacionales.

Para este análisis formal, Benet (2014) sugirió examinar cuidadosamente la construcción final de las películas porque, así lo cree, aporta a una mejor comprensión de la relación con el conflicto principal; al comparar esta parte con la inicial se dará una visión del cambio que se ha producido en la narración. Jarvie, en *Filosofía del cine* (2011), sugirió que el análisis de una película comporta pasar de las imágenes a las palabras, para lo que es indispensable construir una paráfrasis, entendida como un comentario que va del lenguaje cinematográfico al lenguaje verbal o escrito. El instrumento *paráfrasis* no sería una simple sinopsis, que en muchas ocasiones está embebida de una carga valorativa, sino una paráfrasis neutral, una descripción de la película carente de una interpretación particular, con el fin de lograr una visión más completa de la película.

Una herramienta válida para el análisis formal es el *découpage*, un término que carece de traducción precisa en el castellano. Para Aumont y Marie (2002) y Benet (2014), el *découpage* es un instrumento descriptivo de los elementos visuales y auditivos, es decir, el plano a plano de cómo está construida una secuencia. Su eficacia radica en que describe las grandes (o las menos grandes) unidades narrativas, incluyendo ciertas particularidades de la imagen o de la banda sonora; se aplicaría a los diferentes planos y a las secuencias de los que está conformada una película. Aumont y Marie (2002) señalaron que no existe un modelo único de aplicación del *découpage*, así que esbozaron ciertos parámetros para utilizar este instrumento: (1) duración de los planos y número de fotogramas; (2) escala de los planos, incidencia angular, (horizontal y vertical), profundidad de campo, presentación de personajes y objetos en profundidad, tipo de objeto utilizado (focal); (3) montaje tipo de *raccords* utilizados, “puntuaciones”: fundidos, cortinillas, etc.; (4) movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo y movimientos de la cámara; (5) banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido; y (6) relaciones

sonido-imagen: “posición” de la fuente sonora en relación a la imagen (*in/off*), sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.

En la traducción parcial del artículo “Descripción-Analyse” de 1975, de Michel Marie, realizado por Francisco Gómez Tarín (2010), hay algunos elementos que no se contemplan en las sugerencias que han citado de Marie y Aumont (2002), por ejemplo, se introducen elementos visuales representados tales como composición y se profundiza en los *raccords*, esto es, el paso de un plano a otro; miradas, movimientos, cortes netos; y las relaciones sonido-guion-imagen, y se suman los siguientes elementos: sonidos *in*, *off*, *over*, fuera de campo; sonidos diegéticos y no diegéticos. Estas puntualizaciones conforman un amplio campo para la construcción *découpage*.

El siguiente paso, sugerido tanto por Aumont y Marie (2002) como por Gómez Tarín (2006), es la *segmentación*. El *découpage* constituye un instrumento de fragmentación de una película, usualmente se separan las secuencias identificables, lo cual, para el caso del cine clásico, es tarea simple porque las secuencias son evidentes, pero es tarea compleja en los llamados cine moderno y cine contemporáneo porque las secuencias no son tan evidentes (Aumont y Marie)⁴. En esencia, podría decirse que la segmentación es la traducción del relato fílmico a relato verbal (Aumont y Marie, 2002). Tanto la *découpage* como la segmentación son reconocidas como instrumentos descriptivos, ya que facilitan la aprehensión y memorización de la película en su totalidad o de una parte, según sea la intención del estudio.

⁴ Los autores identifican tres problemas con relación a la segmentación: “1) el de la *delimitación* de las secuencias (¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?); 2) el de la *estructura interna* de las secuencias (¿cuáles son los distintos tipos de secuencia más corrientes?); 3) el de la *sucesión* de las secuencias (¿cuál es la lógica que preside su encadenamiento?)” (pp. 64, 65).

b) ANÁLISIS TEXTUAL: en este apartado, en primer lugar, se establecerá la idea de la equivalencia del filme como un texto. Para el efecto, se recurre a los aportes de la lingüística, la semiología o semiótica. Metz, quien introdujo la teoría de Saussure al cine, en “Cine: ¿Lengua o lenguaje?” (1959), reconoció los problemas:

Una reflexión que se apoye al mismo tiempo en las obras de los grandes teóricos, en los trabajos de filmología y en la experiencia de la lingüística, podrá llegar poco a poco —a través de un largo recorrido—, y principalmente a nivel de las grandes unidades significantes, a llevar a cabo en el terreno del cine el hermoso proyecto saussuriano: un estudio de los mecanismos mediante los cuales los hombres se transmiten significaciones humanas en sociedades humanas (p. 186).

Metz (1959) llegó a la solución del problema sobre el cine como lengua o lenguaje fallando a favor de que el cine no es un lenguaje. Usó como premisa que las lenguas naturales se configuran con una doble articulación: el discurso verbal que puede dividirse en unidades mínimas de sentido (monemas), luego en unidades sin significado (fonemas), pero el cine no posee unidades fijas de sentido, ni unidades que no poseen significado. El cine, desde la perspectiva de Metz, no posee un sistema (vocabulario), sino que se constituye por la combinación de elementos y alienación de encuadres. Las imágenes en una película no se equiparan con los signos lingüísticos, *sensu estricto*, “la imagen que muestra a un hombre caminando por la calle equivale a la frase: «Un hombre camina por la calle»” (Metz, 1959, p. 169). Por último no hay equiparación porque el cine muestra, no significa; no tiene como finalidad comunicar, sino expresar.

En el artículo “Sobre la articulación del código cinematográfico” (1971), Umberto Eco criticó la idea de Metz sobre el cine como un lenguaje y el hecho de que le negara ser una lengua, sobre todo por el argumento de la doble articulación de las lenguas naturales. Eco

demostró que existen sistemas de una sola articulación y sistemas de más de dos articulaciones, y añadió que el código cinematográfico realmente posee una tercera articulación, el único de esa naturaleza. Esta triple articulación, lo explicó, se da por el paso de las *figuras* a los *semas* y de los *semas* a los *cinemorfos*, entendiendo las figuras como unidades de significado puro, mientras que los *semas* y los *signos* son unidades de sentido. Al pasar del fotograma al encuadre, los personajes gestualizan, de ese modo los *íconos* generan *cines* a través de un movimiento diacrónico, y los *cines* se componen de *cinemorfos*. El cine, de acuerdo con la conclusión de Eco, sería un sistema semiológico “fuerte”. Este debate que se sostuvo en las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx dio lugar a la introducción de varias perspectivas para el estudio del cine.

Continuando con el trabajo de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2012), en *Estética del cine*, propusieron la evolución del concepto de *lenguaje cinematográfico*, expresión que aseguraron tomar de los primeros teóricos del cine, Canudo y Delluc, así como de los formalistas rusos, es decir, de una tradición anterior a la semiología del cine. Y, como ya hemos señalado líneas arriba, es con la semiología del cine con la que el debate cobra real dimensión y cuando se comienza a emplear una metodología del análisis del film diferente, al equiparar al filme con un texto. “Hablar de «texto fílmico» es considerar el filme como discurso signifiante, analizar su (o sus) sistema (s) interno (s), estudiar todas las configuraciones significantes que se le puedan observar” (Aumont et al., 2012, p. 203).

En *Análisis del film*, Aumont y Marie (2002) ampliaron la definición del filme como texto:

- 1) El *texto fílmico* es el film entendido como “unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado” (materialización de una combinación de códigos del lenguaje cinematográfico).

2) El *sistema textual* fílmico, específico de cada texto, designa un “modelo” de las estructuras de ese enunciado fílmico. El sistema correspondiente a un texto es un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación –según una lógica y una coherencia propias del texto en cuestión– de ciertos códigos.

3) El *código* es también un sistema (de la relación y de diferencias), pero en modo alguno un sistema textual, sino un sistema más general que puede, por definición, “ser útil” para varios textos (cada uno de los cuales se convierte entonces en un “mensaje” del código en cuestión) (pp. 100, 101).

En consecuencia, esta transcripción del filme en texto implica un ejercicio que los investigadores llevan a cabo con una película determinada con la finalidad de comprenderla. Casetti (2010) señaló que la dimensión textual dirigió su atención hacia la *enunciación*: “un texto que ya se ha manifestado es un texto «de alguien», «hacia alguien», «de un momento dado», «en un lugar dado», etc.” (p. 272). El problema de la enunciación da como resultado tres planteamientos: la construcción de la enunciación del texto fílmico, la situación enunciativa y las posibilidades de autorreferencialidad. Con respecto al punto de vista metodológico que se plantea en este apartado, el análisis textual examinará los siguientes aspectos: (1) enunciación: voz, punto de vista (escucha) y montaje; (2) intertexto y (3) contexto.

1) *Enunciación*, entendida desde la lingüística como ciertas marcas que el sujeto imprime en el discurso. Dentro de un texto, en este caso el texto fílmico, se formula preguntas como: ¿quién habla?, ¿quién ve? y ¿cómo habla? Esto nos lleva a la problemática de las relaciones entre el *enunciador* y el *enunciatario*. El enunciador, en una primera aproximación, puede ser identificado como el sujeto que construye el texto fílmico, y el enunciatario, como el sujeto a quien va dirigido el texto fílmico.

Hay un «yo» emisor (ente enunciador) que actúa sobre los significantes para construir su discurso, pero hay un «tú» receptor que en el curso de la fruición rehace el texto y produce una actualización para la que, conservando su función de narratario, se adueña del artefacto y comparte el espacio de la primera persona originaria (Gómez Tarín, 2006, p. 60).

El texto cinematográfico despliega su propia especificidad que lo vuelve complejo. Gómez Tarín (2006) apuntó las características que distinguen al texto cinematográfico, una de ellas es la polisemia de las imágenes: el lector escoge unos significados y desecha otros. El texto cinematográfico no es producido por un único autor, como en buena parte de los textos lingüísticos, sino por un grupo que trabaja colectivamente con el empleo de medios tecnológicos. En cuanto al lector, tampoco es individual sino colectivo, su percepción depende de los procesos perceptivos y de identificación que el discurso le ofrezca. El discurso fílmico está construido con recursos narrativos y tecnológicos, lo que da lugar a que la mirada de un personaje no sea, necesariamente, la misma que la del narrador o la misma que se propone en el relato. Súmese a esto el hecho de que el texto es proyectado o reproducido por medios mecánicos, es un canal de transmisión. En relación con el código, este puede variar de un texto a otro, no es estable. Por último, según Gómez Tarín, los medios tecnológicos que emplea el texto cinematográfico alteran los mecanismos de la enunciación.

Con relación al análisis de la enunciación, hay que reconocer estas peculiaridades en el texto cinematográfico, pues la aplicación directa de ciertos métodos tomados de la lingüística únicamente instituye un marco referencial, pero la especificidad del texto cinematográfico demanda enfocarlo como el verdadero objeto de estudio. Así, si bien el término *voz* es tomado de la lingüística, se debe transferir el concepto a la cinematografía para resaltar las diferencias y especificidades de cada ámbito. Luego se deberá identificar,

partiendo de la concepción narratológica planteada por Genette (1989a) con relación a la voz, a la *persona* que narra (homodiegético/héterodiegético); el *tiempo*, la composición de la situación temporal de la narración; y el *nivel*, la composición dentro, fuera o encima de la narración (intradiegético, extradiegético y metadiegético). En el terreno cinematográfico, una distinción valiosa propugnada por Aumont et al. (2012) es la diferencia entre autor, narrador, instancia narrativa y personaje-narrador. *Narrador* es el realizador del film, el que decide la estructura y continuidad del relato; la *instancia narrativa* es el lugar “abstracto” en el que se producen las elecciones del narrador; el *autor* es un ser empírico que actúa al margen del artefacto fílmico, mientras que el narrador puede ser parte de la obra como personaje.

Esta distinción trae dificultades en varios aspectos, sobre todo porque ciertos autores-directores intentan no ser explícitos con las ideas que exponen en el texto fílmico y las ocultan tras el narrador, por lo que el análisis de la enunciación cobrará una importancia sustancial en cuanto al develamiento del sujeto de la enunciación se refiere. Este sujeto es el encargado de imprimir ciertas huellas distintivas al texto, es decir, es el organizador de la producción del sentido (Gómez Tarín, 2006). Para resolver esta problemática, Gaudreault y Jost (1995) introdujeron el concepto de *meganarrador* o también el *grand imaginier* (gran imaginador): el autor real del discurso, el productor del *megarrelato* (las películas en sí), que a su vez se compone de dos capas: el mostrador fílmico, que incluye el rodaje (articulación de fotograma en fotograma, unipuntualidad), y el narrador fílmico, que incluye el montaje (articulación de plano en plano, pluripuntualidad).

En *Cómo analizar un film* (1991), Francesco Casetti y Federico Di Chio clasificaron a los diferentes narradores que pueden aparecer en una película, entendiendo al *narrador* como la etiqueta que se le da a la figura de la emisión. A su criterio, existen cinco tipos de

narrador: (1) los emblemas de la emisión, (2) la presencia extradiegética, (3) las figuras de informadores, (4) algunos roles de informadores concretos, y (5) el autor protagonista. Los emblemas se refieren, por ejemplo, a ventanas, espejos, reproducciones, y todo lo que permita mostrar. Las presencias extradiegéticas son los carteles, las voces *over*, todo lo relacionado con las imágenes y los sonidos; no se dan de por sí solos, hay alguien que los da lugar. Los informantes son los individuos que cuentan, actúan, recuerdan (*flash-back*), o imaginan lo que pasará después (*flash-forward*), ya sean profesionales particulares como fotógrafos, directores puestos en escena como tal, coreógrafos, cualquier persona del espectáculo. Y se trata de autores-protagonistas cuando los directores se incluyen dentro de la película mientras la realizan. La problemática del narrador no se agota con la clasificación planteada por Casetti y Di Chio (1991), al contrario, es mucho más amplia, pero no podemos detenernos en ello por la naturaleza de esta investigación.

El sujeto enunciator construye el relato dirigido a otro sujeto, en este caso el enunciatario. Las relaciones que se establezcan entre el enunciator (narrador) y el enunciatario (narratario) pueden ser de simetría o asimetría. Esto nos conduce a la problemática del *punto de vista*. Gómez Tarín (2006), basándose en las reflexiones de Aumont, reconoció cuatro concepciones del *punto de vista*. El primer punto es el lugar desde el que se produce la mirada (emplazamiento) y que el cine multiplica al cambiar de plano sucesivamente (montaje analítico) y al sintetizar los movimientos de cámara. El segundo punto es la propia mirada; en tanto “cuadro”, se suele organizar de acuerdo con las bases de la perspectiva heredada en nuestra cultura, cuyo principal problema es la relación superficie-profundidad (*illusion de profondeur*). El tercer punto de vista es el narrativo, hay una correspondencia de la mirada-cuadro con la representación de la mirada de un personaje o el autor. Y el último punto es el juicio del narrador sobre el acontecimiento, es el que

se impone jerárquicamente a los demás puntos y responde a los lineamientos intelectuales, morales o ideológicos del productor de la obra.

El punto de vista en el cine no solo es el lugar desde el cual un sujeto ve un hecho, sino la construcción del sujeto enunciador: lo que se muestra, lo que se relata con imágenes y sonidos, en otras palabras, lo que el sujeto enunciador quiere que vean, oigan y sepan los personajes y el espectador. Regresando a la relación que se establece entre narrador y narratario y a sus tipologías, Casetti y Di Chio (1991) establecieron cuatro figuras: (1) *emblemas de la recepción*, lo que incluye aparatos para mejorar la visión (binoculares, anteojos) o para cubrir la deficiencia de la visión (gafas oscuras); (2) *presencias extradiegéticas*, expresiones que llaman la atención a un *tú* y estos se dirigen a espectadores imaginarios; (3) las figuras de *observadores*, ciertas profesiones o estilos de vida (periodistas, detectives, viajeros) cuya finalidad es observar; y (4) el *espectador en el estudio*, esto es, un público que asiste a un evento (el teatro, una sala de cine, una conferencia), el espectador puesto en escena. Estas figuras ayudan al espectador a situarse o identificarse con el texto fílmico.

En cuanto a la distinción entre el *ver* y el *saber* en lo que al punto de vista se refiere, Gaudreault y Just (1995) introdujeron el concepto de *ocularización* a la teoría de Genette sobre la *focalización*, y fueron más allá, pues discurren que el oír en el cine cumple un papel crucial, por lo que propusieron el concepto de *auriculación*. La correspondencia sería ver con la ocularización, saber con la focalización y oír con la auriculación. Los niveles que los autores reconocieron, aspecto clave para el análisis fílmico, son: en primer nivel la ocularización: (1) interna, que a su vez puede ser primaria o secundaria; y (2) cero; en segundo nivel la focalización: (1) interna; (2) externa y (3) espectral; y en

tercer lugar la auriculación: (1) interna, que también puede ser primaria y secundaria; y (2) cero.

La ocularización, definida como “la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 140), obedece en sus distintas modalidades a la relación cámara-personaje. En la ocularización cero no existe relación entre lo que la cámara muestra y lo que se supone ve el personaje, mientras que en la ocularización interna (imagen subjetiva) lo que se muestra y se ve están anclados a una entidad diegética: para la ocularización interna primaria la cámara reemplaza los ojos del personaje, y en la ocularización interna secundaria, por medio del montaje, la continuidad o las palabras, lo mostrado refiere al personaje⁵. La focalización referente al punto de vista cognitivo, lo que se sabe, contrariamente a lo que se ve, está relacionada con el nivel de conocimiento del que disponen tanto el personaje cuanto el espectador (no el narrador). En la focalización interna, el espectador posee la misma cantidad de conocimiento que el personaje, es *la sorpresa*. La focalización externa se caracteriza, en cambio, por el hecho de que el personaje posee mayor conocimiento que el espectador, es *el enigma*. Y en la focalización espectral, el espectador posee mayor conocimiento con relación al personaje, es *el suspense*.

El concepto de auriculación implica todas las relaciones entre la información auditiva, los personajes y el espectador (ruidos, palabras, música). Es así que en la auriculación primaria no se identifica con facilidad qué escucha el personaje porque ciertas deformaciones o intermitencias posponen el sonido y construyen una escucha particular, una escucha subjetiva. En la auriculación interna secundaria, la acción del montaje pone

⁵ Gómez Tarín (2006) incluyó un nivel más en la ocularización: la ocularización modalizada o espectral: “Para acentuar el hecho de que el espectador no comparte el punto de vista con ningún personaje, obtiene una información a la que este no tiene acceso y en la misma medida se define a sí misma como marca de la enunciación” (p. 115)

en relación dos planos, de esta forma la continuidad de los planos nos remite a lo que el personaje ha escuchado; también ocurre que en el montaje del audio se suprime un pedazo de la banda sonora y se remite a la subjetividad del personaje, si este padece de sordera o se tapa los oídos. Por su lado, la auriculación cero no guarda relación con ningún personaje, tiene que ver con la intensidad del sonido que se ajusta a la distancia aparente de los personajes; el sonido no se transmite por instancia intradiegetica alguna y remite al narrador implícito.

En la relación que el cine establece entre el enunciador y el enunciatario, como se ha mencionado líneas arriba, el *montaje* desempeña un papel crucial. Ha sido definido como un recurso técnico de posproducción cuya finalidad sería cortar y pegar pedazos de celuloide e intentar que estos guarden coherencia y secuencialidad. Esta definición amplia y empírica lo situaría más cercana del recurso técnico llamado *editing*, como lo ha señalado Gómez Tarín (2006), implica una función normalizadora que no se lleva a cabo de acuerdo con la visión del director, sino con los códigos del montaje canónico; en otras palabras, se reduce a un procedimiento mecánico. No obstante, esta definición resulta insuficiente y lo reconocen las diversas teorías cinematográficas que han prestado especial atención a este proceso. Así, Aumont et al. (2012) afirmaron que el montaje supera el nivel técnico porque también interviene la perspectiva del creador o productor y que esta interacción logra producir un efecto que, caso contrario, no se produciría. Para Marcel Martin (2002), de igual forma, el montaje se ubica en un nivel superior porque cumple una función *intelectual* al involucrar relaciones entre acontecimientos, objetos o personajes.

En efecto, dentro de una producción audiovisual el montaje no solo cumple la función de ordenar o yuxtaponer fragmentos –antaoño del celuloide, en la actualidad imágenes

digitales— sino que dota de sentido al producto y construye una cierta armonía entre los fragmentos. Los autores de *Estética del cine* (Aumont et al., 2012) distinguieron tres funciones del montaje. Las primeras, las funciones sintácticas, aseguran que los elementos que se unen entablen relaciones *formales*, que pueden ser por efectos de *enlace* o *disyunción* y por efectos de *alternancia* o *linearidad*. Las segundas, las funciones semánticas, se relacionan tanto con la producción del *sentido denotado* como con la producción del sentido *connotado*. Y las terceras, las funciones rítmicas, son las formas en las que se suceden y alternan los elementos fílmicos y que provocan en el espectador la impresión de velocidad que lleva la producción. Los autores distinguen entre *ritmos temporales*, en la mayoría de los casos relacionados con la banda sonora, y *ritmos plásticos*, en relación con la superficie del cuadro, la iluminación, los colores, etc.

Las clasificaciones y tipologías del montaje han sido una preocupación constante entre los realizadores y teóricos del cine. Una primera diferenciación general que nos ofreció Martin (2002) es entre *montaje narrativo* y *montaje expresivo*. Para los fines de la propuesta metodológica que construimos aquí, se tomarán como referencia las tipologías propuestas por Eisenstein, Deleuze y Chateau. En el universo de las teorías del cine, la obra fílmica y de reflexión que efectuó Eisenstein ha cobrado gran importancia. Según su juicio, el montaje actúa como creador de sentido de una realidad fílmica y, para explicar mejor su posición, estableció una tipología del montaje que avanza de las formas más simples hasta las más complejas: *montaje métrico* (o motor primario), semejante al metro musical, se basa en la longitud de los planos; *montaje rítmico* (o emotivo primario), se basa en la longitud de los planos y el movimiento en el cuadro; el *montaje tonal* (o emotivo melódico), fundado en la resonancia emocional del plano; el *montaje armónico* (o afectivo polifónico), se basa en la dominante afectiva en el nivel de la totalidad del

filme; y el *montaje intelectual* (o afectivo intelectual), que combina la resonancia intelectual y la dominante afectiva en el nivel de la conciencia reflexiva.

El conflicto, o incluso la lucha dialéctica, desde la perspectiva de Eisenstein, es el motor que genera cada tipo de montaje, así el montaje tonal aparece en el momento en que entran en conflicto los principios rítmicos y tonales de un fragmento. El contexto en el que se desarrolló la obra del director son los primeros años de la Unión Soviética cuando la concepción del materialismo dialéctico e histórico dominaba todas las esferas de la cultura, por tanto, es lógico que su reflexión sobre el tema provenga de la práctica y contexto en que llevó a cabo su trabajo.

La siguiente tipología, la que hizo Deleuze en la *Imagen-movimiento. Estudio sobre cine uno* (2013), emerge de una reflexión de carácter filosófico. Su objetivo concreto fue determinar la relación entre la sucesión de imágenes-movimiento y la imagen indirecta del tiempo que es producida por el montaje. En su clasificación existen cuatro tipos de montaje: el orgánico-activo, el dialéctico, el cuantitativo-psíquico y el intensivo-espiritual. Todos ellos habrían sido generados por las corrientes de cine americano, el cine soviético, la escuela francesa y el expresionismo alemán.

En el montaje orgánico-activo, cuyo principal exponente según escribe Deleuze fue Griffith (*montaje paralelo*), el tiempo es tomado desde dos perspectivas, como un todo, —el conjunto del movimiento del universo— y como intervalo —como una pequeña unidad de movimiento o acción—. En cuanto al montaje dialéctico, representado por los cineastas soviéticos Eisenstein, Podovkin, Povjenko y Vertov (*montaje de oposición*), toma como base las leyes de la dialéctica (marxista): lo uno se divide para en su reorganización dar como resultado una forma elevada, superada, así el intervalo pasa a ser el salto cuantitativo a la potencia elevada del instante. En relación con el montaje cuantitativo-

psíquico, Deleuze reconoce a Gance como la cabeza de la escuela (*montaje horizontal-simultáneo*). Este montaje rompe con el principio de composición orgánica, por ello el tiempo pasa a ser simultaneísmo y simultaneidad, el intervalo pasa a ser unidad numérica variable y sucesiva, mientras que el todo pasa a ser lo simultáneo, desmesurado, lo inmenso. Y por último, el montaje intensivo espiritual, propio del expresionismo alemán y de directores como Wiene, Murnau, Lang y Pabst, entre otros (montaje de contraste), junta la vida no orgánica a la vida no psicológica, su interés se centra en la redención del espíritu por medio del sacrificio, el tiempo se vuelve infinito. El problema metafísico de fondo que analizó Deleuze (2013) es el tiempo y su construcción por medio del montaje.

Dominique Chateau (1981), efectuó una referencia a la construcción de la narración por medio del montaje. Su tipología identifica: *montaje narrativo*, la actualización del relato como ícono; el montaje supranarrativo, esto es, una composición paramétrica equivalente al discurso ideológico superpuesto al texto, como el montaje propuesto por Eisenstein como montaje armónico-vertical; el montaje disnarrativo (o a-narrativo), aquí, en cambio, el procedimiento paramétrico integra elementos diegéticos (significado/significante) para dar como resultado un movimiento dialéctico de contradicción con el relato, más la construcción de una red temática subyacente, al modo de la obra de Robbe Grillet; el montaje hipernarrativo que emplea excesos de duración de momentos anecdóticos, ausencia del relato, el hiperrealismo exagerado en la iconicidad de lo real, Warhol es su ejemplo; finalmente está el montaje antinarrativo en el que el estatus del plano no es un elemento de primera elección, son muestras de este caso el cine experimental y el cine *underground*.

Por lo aquí expuesto, el montaje consiste en un elemento fundamental en la producción cinematográfica y en la construcción del discurso audiovisual, se constituye en el lugar

de ejercicio privilegiado para el ente generador del texto y, en consecuencia, ocupará un lugar cimero como objeto de estudio en el análisis de la enunciación. En ese mismo sentido, Sánchez-Biosca (1991) afirmó que el montaje se convierte en el único sujeto de la enunciación en el texto moderno, pues el sujeto racional perdió la centralidad, el sujeto cartesiano elevado a antropocéntrico fue desplazado en las críticas al pensamiento moderno emprendido por los que Paul Ricoeur (1990) llamó *maestros de la sospecha* (Marx, Nietzsche y Freud). Además, situó al montaje entre la enunciación y la intertextualidad.

2) *Intertexto*: en la actualidad, la controversia sobre la *originalidad* es resuelta desfavorablemente, esto incluso en el ámbito tecnológico, donde parecería se puede afirmar con propiedad que ciertos productos originales, pero en realidad cada nuevo producto, en el fondo, no es más que una cadena de versiones anteriores (sería el caso del iPhone en sus versiones del 1 al 10). Igualmente, en el cine y en los audiovisuales, las producciones que son producidas como *remakes*, presecuelas, secuelas y *spin-offs* podrían ser juzgadas como carentes de originalidad. Lo visto nos pone a discutir sobre lo que realmente implica la idea originalidad. El hecho de que un objeto o idea no sea una copia de un anterior o de otra fuente no es del todo aplicable en los artefactos culturales; ni aun si nos remitiéramos a las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira encontraremos originalidad, en ese caso estaríamos ante una copia del medio natural y social. Ante este embate conceptual, el término *intertextualidad* intenta resolver el problema.

El término suele ser atribuido a Julia Kristeva (1997), quien intentó traducir el concepto propuesto por Bajtín (1999), dialogismo, al que entendió como la relación necesaria entre una expresión cualquiera con otras expresiones. Kristeva entendió a la intertextualidad

como la relación que mantiene un texto con otro texto porque todo texto está construido tomando consciente o inconscientemente retazos de textos preexistentes. Para Kristeva y Bajtín, todo texto forma un «mosaico de citas», un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos, y no se debe entender esta relación como la influencia que cierto autor tiene sobre otro, porque, lo afirmó Kristeva, se trata de algo más: es una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa del autor.

En lo tocante al texto cinematográfico, la idea de intertexto se refiere a todos los posibles textos fílmicos o no fílmicos que confluyen en un texto (Pérez, 2008). El cine como práctica se conformó con elementos provenientes de diversos campos, desde las artes (del teatro, de la pintura, de la literatura), de los espectáculos y hasta de los avances tecnológicos. José Pérez (2008), reconociendo estos legados, advirtió tres correspondencias intertextuales propias del cine que pueden aparecer explícita o implícitamente en una película: la literaria, la cinematográfica y la poética. La correspondencia literaria existe porque el guion proviene del mundo de las letras, pero se trata de un trabajo que va más allá de las adaptaciones que numerosos guionistas y directores han hecho de obras narrativas (novelas, cuentos, leyendas, etc.); se llega a relatar la biografía de un escritor o a efectuarle ciertos homenajes, en forma de guiños, referencias o incluso citas. El intertexto cinematográfico se pone de manifiesto cuando un filme se construye con base en otras películas, incluso cometiendo plagio evidente (guiño, referencia, cita), o bien introduciendo ciertas referencias como una sala de cine y la proyección de una película que los protagonistas ven, o como *mise en abyme*, o el recurso del cine dentro del cine (metacine). Por último, la intertextualidad poética se encuentra en el empleo de la gama cromática y la iluminación que se acerca a las técnicas utilizadas por un pintor, una escuela o una época.

Genette (1989b) sumará el término transtextualidad, “todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9, 10). Y en *Palimpsestos* (1989a) llegó a proponer cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Como se puede observar, la intertextualidad está considerada por Genette como el primero de los tipos de transtextualidad, si bien teóricamente implica un ámbito más restrictivo que el propuesto por Kristeva.

Para el análisis de las películas, tomaremos algunos tipos de relación textual propuestos por Genette (1989b). En primer lugar, se tratará de la intertextualidad, definida como la copresencia efectiva de dos textos en una obra, usualmente interpuestos mediante la cita y la alusión. La cita, al igual que en el lenguaje oral o escrito, implica tomar un fragmento de una película anterior e insertarlo en la otra película. Edgar-Hunt, Marland y Rawle (2011), a la idea de cita en la intertextualidad, introdujeron los conceptos de *apropiación* y *diálogo*; el primero para referirse a la incorporación de una parte de una película en otra a modo de referente directo de la trama; el segundo ayuda a explicar que las citas no solo provienen de películas, sino de otros medios como las artes (pintura, escultura, literatura, música, etc). “De esta manera, la intertextualidad establece un nuevo nexo entre ideas y temas que de otro modo no tendrían conexión, y conecta la película con la «base de datos» que está cargada en el público” (Edgar-Hunt et al., 2011, p. 76).

La alusión, por su lado, resulta ser una mención efectuada de forma verbal o visual de otra película y puede vislumbrarse, como señaló Pérez (2008), en usos concretos de la técnica, ya sea mediante ciertos movimientos subjetivos de la cámara, la puesta en escena o el tratamiento de la luz en interiores. Edgar-Hunt et al. (2011) reconocieron cuatro tipos de alusiones: referencia, autorreferencia, asociación y estilo. El estilo concordaría con lo

argumentado por Pérez (2008) en cuanto al empleo de ciertos recursos técnico-estéticos propios de algunos directores. Para explicar aquello, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999), partiendo de Genette, acuñaron términos como *intertextualidad de celebridades*, que empata con la idea de asociación propuesta por Edgar-Hunt et al. (2011), pero referido al momento en que un actor o actriz famosa o un connotado intelectual aparece dentro de una película representándose a sí mismo; *intertextualidad genética*, cuando los hijos de las estrellas de cine evocan la memoria de sus padres; *intertextualidad falsa o pseudointertextualidad*, en la que se muestran imágenes de falsos noticieros o escenas de películas no existentes. Existen otros términos para aludir a estos tipos de relaciones textuales. Así encontramos la *autocita* (Stam et al., 1999), que equivaldría a *autorreferencia* (Edgar-Hunt et al., 2011), uno y otro tratan de la inclusión de un elemento tomado de otras películas, pero el primero implica una cita y el segundo, una alusión.

En segundo lugar, tomaremos para el análisis el concepto de *paratextualidad*, lo que supone revisar los títulos, subtítulos, prefacios (prólogos), epílogos, declaraciones del autor-director, es decir, todos los mensajes, accesorios y comentarios que vienen a rodear al texto, muchas veces inexistentes en la obra fílmica (Stam et al., 1999). En la actualidad, las versiones en DVD o Blue-ray suelen traer ese material extra que puede servir como paratexto.

El tercer elemento de la tipología de Genette (1989b) es la *metatextualidad*, con el cual se destaca la relación crítica explícita o implícita entre textos, incluso si el otro elemento se evoca de forma silenciosa. El cuarto tipo de tipología tomado es el *architexto*, lo que implica apreciar las taxonomías sugeridas por los títulos o subtítulos de un texto; se relaciona con la disposición o rechazo de un texto de una manera directa o indirecta, sean estos poemas, ensayos, novelas o películas. Y el último tipo, la *hipertextualidad*, se refiere

a la relación entre textos, pero considera un hipotexto, o sea un texto que está debajo, que sirve de base, un texto anterior, que es transformado, reelaborado, modificado o ampliado. Como ejemplos estarían las adaptaciones de obras de la literatura al cine.

3) *El contexto*, las condiciones históricas materiales que rodean a la construcción del texto audiovisual, como bien remarcó Román Gubern (Cine y filosofía, 2016), es fundamental en el análisis de una obra fílmica, pues “no hay texto sin contexto”. La realización de un texto cinematográfico está condicionado por circunstancias económicas, sociales, culturales, etc., y un texto no puede ser comprendido en su totalidad sin tomar en cuenta esos factores. Casetti (2010) destacó que las investigaciones de las teorías del cine desde los años 80 retomaron el interés por la historicidad del filme. En esta perspectiva se enfocaron tres problemas: las historias económico-industriales con énfasis en los factores financieros, productivos y tecnológicos; las historias socio-culturales, que resaltan dos aspectos, la capacidad del cine para reflejar el comportamiento de una sociedad y la función del cine como agente social; y, finalmente, las historias estético-lingüísticas, centradas en la comprensión de los procedimientos formales adoptados por el cine, el estilo.

Tomando como referencia lo expuesto, Gómez Tarín (2006) sugirió ciertas pautas para el análisis del contexto: estudiar el contexto de la producción, las condiciones socioeconómicas; revisar el contexto sociopolítico e inscribir o no la obra a un modelo de reproducción. Para esta investigación, el proceso metodológico consistió en recopilar información sobre el medio que circunda a la producción cinematográfica analizada, consulta de documentos legales como leyes que permiten o censuran la producción audiovisual, informes estadísticos sobre la producción y circulación de los productos audiovisuales, encuestas sobre el consumo de producto audiovisuales, cifras sobre la

recaudación en taquilla, etc., así como ciertos artículos de la crítica cinematográfica que proporcionan una calificación positiva o negativa a la producción, o comparar con otras producciones. Gómez Tarín llamó a estas instancias del análisis contextual como paratextos, palimpsestos y expectativas genéricas.

c) ANÁLISIS FILOSÓFICO: implica efectuar una descomposición del material fílmico para luego reordenar esas partes y volverlas a unir (síntesis). Este apartado metodológico se propone como una visión en conjunto de los dos anteriores: análisis formal y textual. Es posible definir a este momento como la etapa de la comprensión e interpretación del texto fílmico, en otras palabras, como el momento de la aplicación hermenéutica. La hermenéutica ha ganado gran importancia durante el siglo XX, sin embargo, como lo explicó Ferrater Mora (2001), no existe una única forma de hermenéutica, sino una variedad de formas hermenéuticas, entre las que se destacan los trabajos de Dilthey a finales del siglo XIX y principios del XX, así como los trabajos de Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Ciertamente, desde Heidegger, la herramienta hermenéutica tomó un rumbo ontológico, apartándose de su versión metodológica, esta senda fue seguida y transformada por Gadamer y Ricoeur.

En esta investigación, entenderemos a la hermenéutica desde su versión más amplia, es decir, como una técnica de interpretación de textos, en este caso del texto cinematográfica. Su objetivo es buscar un significado al texto fílmico orientado por dos directrices: por un lado, la posibilidad de determinar la presencia, manifiesta u oculta, de ideas éticas en el texto fílmico y, por otro, la comprensión de las ideas políticas, explícitas o implícitas, propuestas en una película o en un conjunto de películas. Estamos conscientes de que la interpretación es un proceso complejo, pues el producto que se

consiga puede ser una versión diametralmente opuesta a lo que el autor o autores del texto fílmico intentaron transmitir.

Ian Jarvie (2011) compuso una extensa lista de *reglas metodológicas* cuyo objetivo consiste en guiar la crítica y aumentar la precisión para interpretar una película. De esta ingeniosa propuesta, en este estudio tomaremos las reglas RI4, RI6, RI7, RI8 y RI9. La regla RI4 propone, en la búsqueda de la interpretación (y el conjunto de problemas), explorar todas las fuentes de información sobre la película; y en el apartado del análisis textual, específicamente en lo tocante a la intertextualidad y el contexto, integrar todo tipo de documentos que ayuden a comprender de forma precisa la película objeto de estudio.

La regla RI6 orienta el análisis del contexto. Recordemos que para Jarvie (2011), la cultura fílmica y la cultura nacional suelen ser congruentes con la interpretación que ocurre en la película y, a menos que haya razones de peso por las que no resulten necesarias, constituyen elementos de análisis imprescindibles. Descontextualizar una producción cinematográfica, por tanto, es un paso en falso en el análisis cinematográfico porque la ubicación espacio-temporal aporta varias claves para comprender la obra desde perspectivas históricas, institucionales e incluso tecnológicas. Las reglas RI7, RI8 y RI9, extraídas de la filosofía de las ciencias de Popper, conminan a que una interpretación debe ser *tentativa, evaluable y comprobable*. No obstante, al parecer la comprobación en el ámbito de la epistemología popperiana no estaría contemplada, ya que, partiendo del *modus tollens*, la falsación es el camino que deben seguir las teorías científicas.

En esencia, las reglas metodológicas de Jarvie (2011) hacen hincapié que toda interpretación no es más que un intento provisional de mostrar la “verdad” que subyace en una película, por lo que no es posible tomarlo como una referencia insuperable; en ese

mismo sentido, una interpretación será sometida a tantos argumentos contrarios como sea posible, lo que quiere decir que será puesta a prueba con el afán de encontrar las refutaciones posibles. Al respecto, aun cuando se ha dicho que Popper está a favor del empleo de la refutación, Jarvie afirmó más bien que la comprobación de una interpretación brinda la posibilidad de modificarla y mejorarla, pues todo proceso de aprendizaje está sustentado en ensayo-error o, como Popper lo denominó, en conjeturas y refutaciones.

La idea de una valoración crítico-estética está fuera de los objetivos de este análisis. La pretensión, lo reiteramos, no es lanzar juicios de valor sobre las películas, establecer cánones, filiar a un filme como obra de arte, o emitir juicios sobre “gusto”, si son buenas o malas películas, o si están bien logradas o no. De igual forma, cuando se analicen los aspectos éticos y políticos, no se pretende juzgar si las obras están impregnadas de carácter moral o inmoral, o si encarnan una ideología política concreta, se trata, más bien, de estudiar la función de una película en el orden social, lo que da paso al análisis del discurso.

Stam et al. (1999) recuerdan que el análisis del discurso cobró gran importancia en varios ámbitos de estudios, desde los lingüísticos hasta los estudios históricos y filosóficos. Michel Foucault (2002a) definió al discurso como el conjunto de afirmaciones con materialidad social e ideológica, y siempre imbricado con el tema del poder. De esa forma, para el filósofo francés, un discurso encierra las formas de control y dominación propias de cada época o, lo que es lo mismo decir, constituye una estrategia o táctica del poder no siempre visible que permite la legitimación del poder y su institucionalización. Pero el discurso va más allá de eso. No solo traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino también es el medio por el cual se lucha contra aquel poder del que

quiere uno adueñarse. En este planteamiento, Foucault reconoció que en las sociedades la producción discursiva está controlada por tres sistemas de exclusión: la *palabra prohibida*, la *separación de la locura* y la *voluntad de verdad*. También hay mecanismos de control interno en el discurso: el *comentario* y la *disciplina*⁶. Por último, explicó otros tres procedimientos de exclusión referidos a la utilización del discurso: las *sociedades discursivas*, las *doctrinas*, y la *adecuación social del discurso*.

En *La arqueología del saber* (1969)[2002b]), Foucault planteó una metodología de análisis del discurso, y en *El orden del discurso* (1970[2002a]) resumió los puntos más importantes. Su método crítico-genealógico se expresa en cuatro principios: trastocamiento, discontinuidad, especificidad y exterioridad. El primer principio reconoce el juego negativo de cortes y rarefacciones (acontecimiento) en las que se han considerado las fuentes del discurso (autor, disciplina y voluntad de verdad). El segundo principio trata a los discursos como prácticas discontinuas que en ocasiones se entrecruzan, yuxtaponen y suelen ignorarse o excluirse (serie). El tercer principio comprende al discurso como una práctica impuesta por un “nosotros”, no como un conjunto de significaciones previamente impuestas (regularidad). El cuarto y último principio intentan ir hacia las condiciones externas de posibilidad del discurso, hacia el motivo de los acontecimientos, a lo que fijó límites al discurso, no ir hacia el núcleo interior y oculto del discurso (condiciones de posibilidad). Estos principios, según Foucault (2002a), se oponen, “término a término: el acontecimiento a la creación, la serie a la unidad, la regularidad a la originalidad y la condición de posibilidad a la significación” (p. 54).

⁶ Foucault (2002a), al referirse a la disciplina como un principio de control del discurso, señaló: “Ella le fija sus límites por un juego de identidad que tiene la forma de la reactualización permanente de las reglas” (p. 38).

En cuanto al ámbito cinematográfico se refiere, Stam et al. (1999) aseveraron que “los análisis del poder propuestos por Foucault tienen relevancia no solo para el análisis del cine como institución, sino también para las mismas películas y su relación con el espectador. Maniglier y Dork (2012) infirieron que la intención del filósofo francés no parece haber sido reflexionar filosóficamente sobre el cine, como sí lo hicieron sus coterráneos Deleuze o Badiou, sin embargo, en algunas entrevistas Foucault demostró un enorme interés sobre ciertas películas o directores de cine, y resaltó el enorme potencial del mundo cinematográfico. Asimismo, “el hecho de que el cine esté dotado, según Foucault, de una capacidad de descripción semejante a la de otras prácticas (discursivas o no) termina de definir al cine como «contraprueba» del tiempo” (Maniglier y Dork, 2012, p. 40). En resumen, el método arqueológico y el genealógico aportan a una comprensión de los textos fílmicos, explicitan los momentos en que estos se trastocan, se vuelven discontinuos, se regularizan y se exteriorizan. Como prácticas discursivas las películas explicitan relaciones de poder en cuanto conllevan formas de saber, y en su conjunto actúan como posibilidades de prohibición, separación y exclusión que debe desentrañarse hasta lograr una voluntad de verdad. Esta forma de análisis, en definitiva, profundiza en el entendimiento de las producciones cinematográficas.

Foucault, en esencia, es una arista importante en la construcción de la propuesta metodológica de análisis cinematográfico desde la filosofía usada en esta investigación. La importancia del análisis del poder que emprendió a lo largo de toda su obra y su relación con el saber, en especial con el discurso, extendió la perspectiva para el análisis de los filmes, lo que a su vez amplió el horizonte de la comprensión de las producciones audiovisuales. De esta manera, el análisis superaría la pretensión de objetividad que las herramientas semióticas ofrecen, y aportaría en la profundización de la interpretación del material fílmico.

En definitiva, hemos evidenciado que no existe un método completamente eficaz o un único método en el análisis fílmico y la propuesta que aquí proponemos supone un intento de confluir y armonizar, o no, diferentes posturas del análisis. Su aplicación mostrará su valor, y nuestro afán es que pueda ser efectivo, incluso con modificaciones, en posteriores análisis. Para continuar el estudio, resulta vital imbricar las ideas previas, propias del mundo del cine, en ciertas líneas del pensamiento cinematográfico y filosófico latinoamericano, ya que la especificidad de las condiciones históricas, sociales, culturales, económicas de los diferentes países de esta región ofrece insumos esenciales para el análisis fílmico. Las reflexiones filosóficas sobre el cine y la metodología propuesta se complementan; las primeras problematizan al cine como una auténtica cuestión filosófica, y las segundas formulan un modo de analizar el cine desde la filosofía, cometido que se realizará en las siguientes páginas de esta investigación.

1.3. Historia e historias del cine ecuatoriano

La definición del contexto en el que se desarrollan las producciones cinematográficas apertura nuevas interrogantes y, a lo largo de la historia del cine, ha generado algunos problemas historiográficos que han sido abordados por diversas disciplinas. Sánchez-Biosca (1998) destacó algunos de estos problemas: la cuestión narrativa; la historia-problema; la genealogía; el concepto de documento y el sentido del trabajo de archivo; la función de las historias sectoriales, nacionales, de género; la periodización; la noción de influencia o la secuencia histórica. Ninguno de estos asuntos puede ser abordado de una única manera.

Uno de los enfoques que ha gobernado ampliamente en el terreno de la reconstrucción histórica del cine es la denominada *historia-panteón* que para Sánchez-Biosca (1998) está

influenciada por concepciones de la historia del arte y la del autor de la obra de arte. Este enfoque consistiría en la investigación de los nombres sobresalientes de directores, guionistas, productores o de las películas de mayor relieve en el mundo cinematográfico. Este tipo de investigaciones nos llevan hacia la idea de *obra de arte*, abordada en la primera parte de este capítulo. Los trabajos enmarcados en este enfoque, continuando con el autor-director, toman una postura cuasi organicista de la historia del cine, en la que conceptos como evolución, desarrollo, crecimiento son utilizados para mostrar que existe una linealidad en el progreso del cine, mientras que los cambios abruptos (revolución), cortes o rupturas son dejados de lado. La idea de evolución en el cine lleva hacia la concepción de que por necesidad debe existir un fin o una meta, es decir una concepción teleológica de la historia del cine. En esta evolución los autores son vistos como eslabones necesarios, “una fase o un autor cumpliría con sus cometidos históricos hasta agotarse su imaginación ... justo en el momento en que otro tomaría el relevo y consumiría el progreso inevitable” (Sánchez-Biosca, 1998, p. 96).

La historia-panteón es el enfoque que ha gobernado por largo tiempo las investigaciones históricas del cine y las asignaturas en la formación profesional universitaria están impregnadas por este espíritu. La crítica a este enfoque vendría desde la historiografía marxista propia de los años setenta del siglo xx. Pero como líneas arriba planteamos, también en los años setenta emergieron modelos semióticos y psicoanalíticos en la teoría del cine que marcaron un panorama diferente en el análisis fílmico (Casetti, 2010). Sánchez-Biosca (1998) propuso cinco puntos en la problemática de la historia del cine para esta nueva visión, por un lado, una postura marxista-althusseriana y, por el otro, foucaultiana: (1) la temporalidad histórica, (2) la genealogía, (3) la dimensión imaginaria, (4) la noción de documento, y (5) el valor del análisis. Entre los problemas que se analizan en este marco teórico están la relación entre historia del cine y su arqueología,

replanteamientos en torno a la recuperación de la memoria en la imagen fílmica o fotográfica, la relación entre historia de la industria e historia de las formas de producción cinematográfica, la problematización del concepto de ideología aplicado a los relatos o textos fílmicos, o un estudio filológico de las variantes textuales.

Casetti (2010) destacó el hecho de que este nuevo rumbo de los estudios sobre la historia del cine faculta integrar otras áreas del conocimiento, que la historia guion-panteón no había tomado en cuenta. Estas reflexiones darán como resultado la llamada *historia-problema*, término empleado por Lagny (1997) para aludir a las investigaciones históricas que se valen de múltiples instrumentos y conceptos de otras disciplinas y que abren un espacio para el trabajo inter y multidisciplinario. Casetti valora tres perspectivas de estudio como de mayor importancia: las historias económico-industriales, las historias sociales y las historias estético-lingüísticas.

Como resultado surgieron nuevos marcos de referencia. Dejando aparte los ejemplos que proporcionan las historias de la literatura y del arte, los estudiosos del cine empezaron a aprender de la historia política (primero para los filmes propagandísticos, luego para toda la cinematografía, a menudo instrumento de penetración de ideas, siempre lugar de desencuentro), de la *business history* (para analizar tanto la maquinaria económico-industrial que hay detrás del cine como las formas de explotación de la película), de la historia social (para comprender cómo el cine determina orientaciones y comportamientos, y al mismo tiempo cómo revela las inquietudes y los principios de una comunidad) (Casetti, 2010, p. 321).

Cada perspectiva aborda una serie de problemas. El *enfoque económico-industrial* explora el ámbito de la producción audiovisual, desde la constitución de la obra como una actividad comercial dirigida a cubrir la demanda de la diversión del público y se analizan factores como su exhibición, circulación, distribución y consumo; se incluye la

problemática de la forma de financiamiento de las producciones audiovisuales. Con la constante profesionalización se puede plantear la problemática de una división del trabajo en el ámbito de la producción, en el rodaje, en el ámbito del financiamiento, la productora o estudio. Casetti (2010) incluyó aquí los factores tecnológicos que posibilitan o imposibilitan la producción audiovisual, en la actualidad la digitalización de los medios ha abaratado los costos de la realización audiovisual.

El *enfoque sociocultural* enfatiza la recepción de las producciones audiovisuales entre el público. Casetti (2010) identificó que existen dos problemas en relación a este enfoque: el primero cómo el cine refleja u orienta los modos de acción y comportamiento de la sociedad (el cine como espejo de una sociedad), y el segundo, la capacidad del cine para intervenir en el mantenimiento, cambio o transformación de la sociedad, o sea, la función del cine como agente social. Este enfoque se orienta hacia la influencia que el cine puede o no ejercer sobre el público, las formas en que el cine construye, voluntaria o involuntariamente, ciertos modos, estereotipos o formas de comportamiento.

Por último, el *enfoque estético-lingüístico*, según Casetti (2010), vendría a heredar la tradición de la historia-panteón o llamada por el autor *historia sagrada*. El enfoque examina la utilización de ciertos procedimientos formales en el cine en sus diferentes etapas, así como los tipos de materiales de trabajo y cómo estos han influenciado al resto de fenómenos en las artes. Otro tópico importante que aborda este enfoque son las implicaciones ideológicas y culturales en el cine, y cómo se forman los modos de representación. Por último, revisa qué vínculos contraen cada una de las obras con el contexto en que se produjeron.

Uno de los errores recurrentes en las investigaciones históricas en el cine ha sido, y quizás lo siga siendo, el dar prioridad a uno de estos enfoques y no recurrir a los otros. En lo

posible, en este apartado se intentará dar una visión desde los tres enfoques derivados de la obra de Casetti (2010) en cuanto a la historia o historias del cine ecuatoriano. Es oportuno aclarar que esta investigación atiende al tercer periodo de la historia del cine ecuatoriano y dentro de este periodo en la etapa que inicia en el año 2006 cuando se aprueba y publica la Ley del Fomento del Cine Nacional por parte del Congreso Nacional del Ecuador y posteriormente se conforma el Consejo Nacional de Cinematografía en el año 2007, y toma como recorte el año 2016, es decir, diez años de la producción audiovisual del país.

En Ecuador se han venido creando productos cinematográficos desde principios de 1900. La primera producción cinematográfica de la que se tiene noticias fue realizada en el año de 1924, *El tesoro de Atahualpa* (Augusto San Miguel). Partiendo de esta fecha, Camilo Luzuriaga (2014) ensayó una posible periodización del cine ecuatoriano. El primer periodo iría de 1924 hasta el año 1977, los acontecimientos claves serían la constitución y legalización de la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), organización que planteó la emergencia de la creación de una Ley de cine; así como también el lanzamiento de un primer concurso nacional de cortometrajes de cine y televisión, que terminaron organizando los canales 8 y 2. El segundo periodo comprendido entre 1977 y 1999 finalizaría con el estreno del largometraje de ficción, *Ratas, ratones, rateros* (Cordero, 1999), acreedora de premios a nivel internacional (Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Festival de Cine Latinoamericano de Huelva, y Festival de Cine de La Habana), y, por lo tanto, fue la producción que significó una transformación en el modo de producción de las películas en Ecuador. Por último, el periodo que va de 1999 hasta la actualidad en el cual, como ya se ha destacado, se expidió la Ley de Fomento al Cine Nacional, Registro Oficial del 3 de febrero de 2006 y se creó el Consejo Nacional de

Cinematografía, lo que dio como resultado el incremento de las producciones audiovisuales nacionales.

El año de 1999 significó para los ecuatorianos no solo el fin del siglo y milenio, sino un periodo de profunda crisis en los ámbitos económico, político y social. Las fórmulas políticas vivieron un periodo de resquebrajamiento denominado por el historiador Jorge Salvador Lara (2013) *crisis de la partidocracia*, dieron como resultado doce años de inestabilidad (1996-2007) política: los presidentes electos por votación popular (Bucaram, Mahuad y Gutiérrez) fueron removidos del poder por el mismo pueblo y remplazados, en el primer caso, por el presidente del Congreso Nacional, Fabián Alarcón, y en los demás casos, por sus vicepresidentes, Noboa y Palacios respectivamente. A ese periodo le siguió el gobierno de Rafael Correa Delgado, emergido en el seno del movimiento *Alianza País*, y con el eslogan *Revolución ciudadana*, que se mantuvo en el poder por más de diez años (2007-2017), quien posteriormente fue reemplazado por Lenín Moreno en las elecciones democráticas de 2017.

Regresando al contexto de la época, hay que destacar que 1999 fue un año crucial en la vida política y económica del país. Las difíciles condiciones económicas en Ecuador, agravadas por los problemas que venía sufriendo la banca privada, desembocaron en el quiebre de algunas instituciones financieras; en el denominado *feriado bancario*, el congelamiento de los depósitos de los cuenta ahorristas, ocurrido en 1999; en el cambio de moneda, el dólar por el sucre, en el 2000. El gobierno de turno, Jamil Mahuad, manejó la crisis financiera aplicando un salvataje bancario y una serie de medidas a costa de un elevado costo social (Miño, 2008).

El feriado bancario se extendió por toda la semana. La gran mayoría del pueblo ecuatoriano se vio afectado porque no pudo retirar su dinero de las instituciones

financieras algunas de las cuales quebraron. Las protestas contra el régimen de Mahuad empezaron a incrementarse y cada vez a ser más violentas por la represión policial. Las protestas terminaron por derrocar a Mahuad del poder el 21 de enero de 2000; le sucedió en el cargo su binomio presidencial Gustavo Noboa Bejarano quien terminó el mandato en el año 2003.

La generación de la crisis económica, social y política por la que atraviesa el Ecuador de fin de siglo responde al agotamiento de un modelo de funcionamiento económico establecido desde fines de los setenta. Este modelo constituía una respuesta a la crisis desatada por la caída de las exportaciones petroleras, la deuda externa, la crisis de la economía internacional y las inundaciones provocadas por el fenómeno climático de la corriente de El Niño, y funcionó sobre la base de la política económica de ajuste que se agotó en la década de los noventa y que precipitó al Ecuador en la crisis económica más grande de su historia, empobreciendo en forma radical a la población del país (Miño, 2008, p. 266).

La crisis financiera se convirtió en el centro de la crisis económica del Ecuador. El quiebre de las entidades financieras empujó al Estado a un nuevo endeudamiento con el Fondo Monetario Internacional (FMI) para intentar solucionar los problemas. Pero el problema aumentó la desconfianza de los inversores internacionales, lo que aunado a los conflictos políticos de años anteriores provocó una fuga de capital en cifras estimadas en 16 mil millones de dólares, “valor que representa exactamente la deuda externa e interna del Estado ecuatoriano” (Miño, 2008, p. 264), para ese momento de la historia nacional. Lo que a continuación sucedió dentro de la crisis económica fue la inminente devaluación de la moneda nacional, el *sucre*, cuyo cambio a dólares en 1997 equivalía a 3 988,30 sucres por 1 dólar, pasó en 1998 a 5446,60 sucres y, cuando llegó la crisis se disparó a 11 786,90

para detenerse en el momento de la dolarización en enero de 2000 en 25 000,00 sucres por dólar.

Con el dólar se sustituyó la moneda nacional, el sucre, que perdió sus tres funciones esenciales: reserva, unidad de cuenta y medio de pago. Para complementar al dólar en las transacciones comerciales pequeñas y para “engañar” a la Constitución, tal como sucede con el Balboa en Panamá, se acuñó una serie de monedas sin nombre equiparables con las monedas de un dólar. Y como consecuencia de la pérdida de la moneda nacional, se sacrificó la política monetaria y cambiaria: esto es lo importante (Acosta, 2006 p. 241).

La dolarización fue la estocada final para la empobrecida clase media y baja en Ecuador. Esta medida apresurada no fue empujada por una hiperinflación, pues para fines de los noventa, el índice de inflación anual en el Ecuador era del 70 %, el más alto de América Latina, pero no implicaba un nivel de hiperinflación galopante (Miño, 2008). El índice de suicidios rebasó las tasas normales tras la desesperación de la gente que se quedó sin dinero por el congelamiento de su dinero y el quiebre de las instituciones financieras (bancos y cooperativas). Otra consecuencia fue la migración al extranjero que, si bien había iniciado ya en años anteriores, en la época aumentó desmesuradamente, tanto que Lagomarsino y Torre (2007) terminaron por llamar a este fenómeno como el *éxodo ecuatoriano* esta vez hacia países como España e Italia. A ello se suma la pérdida de moneda nacional y su transformación al dólar, que redujo el porcentaje de las remesas que enviaban los migrantes a sus familias.

En este panorama, concretamente a principios del año 1999, se estrenó la película *Sueños en la mitad del mundo* (Naranjo) y en septiembre del mismo año se estrenó *Ratas, ratones, rateros* (Cordero) también un largometraje de ficción. Fueron las dos únicas producciones estrenadas este año. La escasa producción de películas había sido una constante en la

historia del cine ecuatoriano: de 1924 a 1998 se produjeron menos de 15 largometrajes entre documentales y ficción. Entre las limitaciones para la producción de películas en Ecuador se pueden anotar la falta de financiamiento y la falta de formación profesional en el área, la mayoría de personas que trabajaban en este medio lo habían aprendido de forma autodidacta (De la Vega, 2016).

El financiamiento para la producción audiovisual a lo largo de la historia del cine ecuatoriano ha provenido de distintas fuentes, podemos hallar desde autofinanciamientos, que muchas veces implicaron empeñar y poner en riesgo bienes familiares de los realizadores, hasta alianzas de coproducción con otros países de América Latina y Europa. Paola de la Vega (2016), al referirse a la llamada *Generación del 80* (Serrano, 2001), con relación a la forma de producción cinematográfica del país subrayó que esta década dominan pequeñas empresas productores de cine y televisión, unipersonales o familiares, en las que el director-productor asume también funciones administrativas (De la Vega, 2016). La producción cinematográfica en el periodo 1924 (*El tesoro de Atahualpa*) de Augusto San Miguel hasta 1996 (*Entre Marx y una mujer desnuda*) de Camilo Luzuriaga no superaba las quince películas entre largometrajes, documentales y de ficción⁷; entre 1997 y 1998 no se produjeron largometrajes; y entre 1999 a 2006 se produjeron 21 largometrajes de ficción y documental. Desde la conformación del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador en el 2007 hasta el año 2016 se han realizado más de noventa largometrajes, una gran mayoría de ellos ha recibido el apoyo financiero del Fondo de Fomento Cinematográfico que destina fondos mediante convocatorias anuales.

⁷ En esta investigación se priorizarán los largometrajes frente a la producción de corto y medio metrajes.

Como se puede observar, en siete años de producción de cine (1999-2006), se produjo cinco películas más que en 72 años, y en los últimos diez años se han producido más del doble de películas que en casi 80 años de historia del cine ecuatoriano. Entre las razones de este incremento y relativa regularidad de la producción cinematográfica están el abaratamiento de costos, producto de la digitalización de los medios tecnológicos de realización fílmica, la cada vez mayor profesionalización de los realizadores, la diversificación de los equipos de producción y la implementación de una Ley de Fomento de Cinematografía Nacional, planteada ya en los años 80 por la ASOCINE, pero que solo vio la luz después de 30 años de esfuerzo de esta asociación (De la Vega, 2016). Esta ley dio lugar a la creación del Consejo de Cinematografía que posteriormente llegaría a convertirse en el mecenas del cine ecuatoriano.

De las películas producidas de 1999 a 2006 –asumiendo que en el año 2002 no hubo producción de largometrajes– 5 son documentales y las 16 restantes son películas de ficción y una experimental; de estas 16 películas, 3 son producciones de cine B⁸, de las 13 que quedan, 2 son de carácter histórico y las últimas 10 producciones son largometrajes de ficción. Estas películas, *grosso modo*, relatan historias que se producen en las periferias de las grandes ciudades como Quito y Guayaquil, en donde sobrevive la marginalidad (lumpen) y las clases pobres del país. Constituyen un intento por visibilizar

⁸ Luzuriaga, en su tesis de doctorado que lleva el título *Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano* del 2019, se refiere a este tipo de productos audiovisuales. Advierte que, a pesar de que Ecuador no ha consolidado su industria cinematográfica, existen cierto tipo de prácticas en las que se enmarcaría un cine de “graduados”, es decir un cine hecho por realizadores con formación académica, mientras que por el otro lado, los denominados “autodidactas”, es decir, una formación “no académica e informal de aprendizaje del cine, lo que sugiere un entorno social (una clase social) en el cual la academia no existe o está fuera del horizonte de posibilidades (etáreas, culturales y económicas)” (Luzuriaga, 2019, p. 220). Películas como *Sicarios manabitas* (Cedeño, 2004) y *Barahúnda en la montaña* (Quinto, 2006) son producciones que están catalogadas dentro de esta lógica. Agregó Luzuriaga que este tipo de cine ha abierto la posibilidad de pensar en diferentes géneros en la cinematografía ecuatoriana como: el cine de acción montuvio, de la que estas dos producciones son parte, el melodrama kichwa y el cine evangélico. Este tipo de películas circulan por medio de DVDs piratas y gozan de un alto consumo, aunque no se cuenta con datos oficiales al respecto, debido a su clandestinidad.

a la subalternidad; otras resaltan la diversidad paisajística del entorno natural, y convierten al subalterno en un producto folclórico para el deleite de los extranjeros; y un tercer grupo alumbra las vivencias de las clases medias y altas del sector urbano, aunque también arrincona a las otras clases.

Ratas, ratones, rateros, la ópera prima de Sebastián Cordero (1999), no solo introdujo nuevas formas narrativas y visuales⁹ (el realismo sucio), sino nuevas formas de producción en el cine ecuatoriano. Esta película de bajo presupuesto, 250 mil dólares (Trujillo, 2013), apostó por encargar la producción a jóvenes formados en el campo y a estudiantes que daban sus primeros pasos en el cine. De la Vega (2016) comparó a esta película con la forma de producción de *Sueños en la mitad del mundo* (Naranjo, 1999), que fue coproducida entre una productora internacional (España) y la productora del director, pero que tuvo muy poca acogida entre el público y la crítica, mientras que la obra de Cordero llegó a tener 180 mil espectadores (Trujillo, 2013). Serrano (2001), cree que hubiesen concurrido más espectadores a ver *Ratas, ratones, rateros* si la película no se hubiese estrenado justo en plena crisis económica bancaria y política que vivía el país.

Otra película que optó por la forma de producción asociativa o cooperativa fue *Fuera de juego* (Arregui, 2002), película de muy bajo presupuesto, un total de 4000 dólares (De la Vega, 2016). *Fuera de juego* y *Alegría de una vez* (Herrera, 2002) fueron rodadas en formato digital en DVCam, lo que abarató costos de producción y posproducción. Otra estrategia de producción, que continúa en este periodo, es la coproducción que implicaba préstamos de equipo técnico, contratación de actores de otros países, hasta la inversión de capital extranjero. Algunos de los tipos de acuerdo de coproducción de la época, en

⁹ Películas como *La tigre* (1990) y *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), ambas de Camilo Luzuriaga, se han constituido en referentes del cine de los noventa en Ecuador. Las dos películas son adaptaciones de obras literarias nacionales, cuestión que se volvió común entre las producciones de este período tanto para el cine como para la televisión.

conformidad con los datos de De la Vega (2016), respondieron a las siguientes lógicas: capital extranjero-producción local (*Crónicas*); capital extranjero-inversionista privado-equipo mixto ecuatoriano y extranjero tanto para procesos técnicos como para el contrato de los actores (*Sueños en la mitad del mundo*) y contrato internacional (*Prueba de vida*). En el primer caso, apuntado por De la Vega (2016), las productoras extranjeras daban el dinero y la productora nacional se encargaba de buscar equipos, profesionales, así como de distribuir adecuadamente el dinero en el rodaje, mientras que el segundo caso, la productora extranjera además de dar dinero, trae equipos, actores y profesionales para el rodaje, y el tercer caso se da cuando una productora extranjera decide rodar una película en el país y contrata a profesionales nacionales para encargarse de ciertos aspectos y que luego pasan a formar parte del equipo de película.

El sector público contribuyó con apoyo financiero en créditos reembolsables y no reembolsables de FONCULTURA, y con las alianzas y auspicios del antiguo Ministerio de Educación y Cultura, El Ministerio de Turismo, La Casa de la Cultura Benjamín Carrión y los gobiernos locales como Municipios y Prefecturas. A criterio de Paola de la Vega (2016), ante la inexistencia de una política pública, convocatorias abiertas a fondos concursables y de un instrumento jurídico específico para el campo cinematográfico, los realizadores usaron la temática de sus películas como estrategia y argumento principal para buscar financiamiento en entidades públicas. Por ese motivo, películas como *Qué tan lejos* (Hermida, 2006) –la más taquillera del periodo pues alcanzó aproximadamente 250 000 espectadores (Trujillo, 2013)– explotó los abundantes recursos naturales y turísticos de Ecuador, como si se tratara de una propaganda para atraer extranjeros. La película, como Marcelo Báez (2018) informó, se financió con aportes públicos y privados del Gobierno de Ecuador y de la Junta de Andalucía, de España, y contó con los aportes de Ibermedia para la etapa de distribución en España.

Ian Jarvie, citado por Albert, Allen y Douglas Gomery (1985), formuló cuatro preguntas dentro de la sociología del cine: ¿quién hace las películas y por qué?; ¿quién ve las películas, cómo y por qué?; ¿qué se está viendo, cómo y por qué?; y ¿cómo se valoran las películas, por quién y por qué? Estas preguntas plantean reflexiones en torno a qué clase social pertenecen los individuos que han hecho y están haciendo cine en Ecuador, si contaron o no con acogida entre el público nacional las películas hechas en el país, si existió y existe una identificación del público con la producción del cine nacional y, con relación a la crítica y a los estudios de cine en Ecuador, si hubo y hay una formación especializada en estas áreas para analizar el cine nacional.

Puesto que la producción cinematográfica demanda una fuerte inversión de dinero, una gran parte de cineastas en Ecuador pertenecen a estratos sociales altos. Concretamente, en el periodo analizado (1999-2016), en su primera etapa 1999-2006, directores como Sebastián Cordero, Mateo Herrera y Juan Martín Cueva estudiaron cinematografía fuera del país, en Norteamérica o Europa, la excepción es Víctor Arregui, cineasta autodidacta de esta generación, nació en una familia de clase media, se crio dentro de la militancia del Partido Socialista al cual perteneció posteriormente; y está el caso de Tania Hermida, quien ganó una beca para estudiar cine en la Escuela Internacional de Cine y TV en Cuba. Pero no se puede olvidar que en esta generación todavía trabajan cineastas que debutaron en los 80 o en los primeros años de los 90, Viviana Cordero, hermana mayor de Sebastián, Camilo Luzuriaga y César Carmignani.

Tras el gobierno de Gustavo Noboa 1998-2003, que sucedió a Mahuad, llegó al poder Lucio Gutiérrez, militar que participó como coronel a mando de un grupo de oficiales menores y otros miembros de tropa en el golpe de Estado que derrocó a Mahuad el 21 de enero de 2000. Las esperanzas del país estaban puestas en este nuevo cuadro político que

a principios de su mandato parecía no obedecer a la partidocracia tradicional (Bucaram PRE o Mahuad DP); sin embargo, los primeros actos en política internacional del nuevo presidente evidenciaron su alineación con el gobierno de Estados Unidos, lo que sumado a los múltiples casos de nepotismo y corrupción y a los problemas económicos que se vivían en su gobierno rompieron definitivamente los sueños de una transformación del país. Como resultado, prosiguieron multitudinarias protestas que fueron sumando nuevos actores de la sociedad civil (Salvador Lara, 2013).

Las protestas se intensificaron con marchas pacíficas, o acciones como los cacerolazos, las asambleas populares, que si bien se centraron en la ciudad de Quito, se extendieron al resto del país. Para Unda (2005), este tipo de movilizaciones fueron espontáneas y la masa de gente que se congregó, autodenominada *forajidos*, fue muy heterogénea. El 20 de abril de 2005, tras una semana continua de fuertes manifestaciones, el entonces presidente constitucional fue expulsado del poder, hecho que se reconoció en el momento en el que el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas anunció que había decidido retirarle su apoyo (Unda, 2005).

En términos económicos, tras la profunda crisis vivida entre el 1999 y el 2000, la situación fue estabilizándose: la inflación se ubicó en el 2001 en el 20.60 % anual y mostró una tendencia a la desaceleración, en el 2002 pasó al 8.98 %, en el 2003 al 5.95 % y en el 2004 al 1.94 % anual (Erráez, 2006). Las cifras de la macroeconomía en el 2004 fueron favorables en cuanto a su desenvolvimiento: la balanza comercial experimentó un saldo positivo, la reserva monetaria creció, el desempleo mantuvo sus índices, el PIB se incrementó y la inflación no superó el 1 % en ninguno de los meses (Erráez, 2006).

En este panorama de turbulencia política asumió la presidencia el vicepresidente electo Alfredo Palacios. Fue un gobierno que mantuvo los pactos con los partidos políticos

tradicionales de oposición para sostener su poder, al igual que los gobiernos anteriores, y aunque su plan de trabajo contemplaba promesas de transformación de las entidades gubernamentales a favor de las clases pobres del país, la promesa de un mayor número de empleos, la construcción de viviendas populares, el mejoramiento de la calidad de la salud, no se llegó a concretar. En su gabinete presidencial incluyó como Ministro de Economía y Finanzas a Rafael Correa Delgado, figura desconocida hasta el momento, quien renunció al poco tiempo. Este cargo le sirvió al exministro como plataforma política para aspirar a ser candidato a la presidencia del país, elección que ganó en 2006.

Casi tres décadas de lucha por parte de ASOCINE y luego de varios debates en el Congreso Nacional, se expidió la *Ley de Fomento Cinematográfico*, el 25 de enero de 2006. La industria cinematográfica pasó a comprenderse como una fuente generadora de empleo e ingresos, lo que invitaba a incentivar la producción en este campo (De la Vega, 2016). Con esta ley se intentaba empujar a la industria cinematográfica que, como se mencionó líneas arriba, no contaba con el apoyo de los fondos públicos para la realización de producciones cinematográficas. Seguidamente, el 18 de octubre del 2006, fue aprobado el *Reglamento* de la Ley de Fomento de Cine Nacional. Entre las primeras acciones de la Ley de Fomento al cine estuvo la creación de un órgano gubernamental que se encargara de administrar los temas referentes a la producción, circulación y exhibición del cine ecuatoriano. Este organismo, según el art. 6, estaría conformado por el Presidente del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) o el Director Nacional de Derechos de Autor en su representación, un delegado del Ministerio de Industrias y Comercio Exterior, un delegado del Ministerio de Educación y Cultura, el Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana o su delegado, un representante de los productores cinematográficos, un representante de los directores y guionistas y un representante de los actores y técnicos cinematográficos.

La producción cinematográfica se promovía por medio de fondos concursables anuales aplicables para las diferentes fases de la realización, desde la escritura del guion, pasando por la producción, hasta la posproducción. Para acceder al concurso de Fondo de Fomento de la Cinematografía, se debe cumplir con dos de los cinco requisitos expresados en la Ley de Cinematografía en el Art. 2 suscritos en el Registro Oficial N° 202: “que el director sea ciudadano ecuatoriano o extranjero residente en el Ecuador, que al menos uno de los guionistas sea de nacionalidad ecuatoriana o extranjero residente en el Ecuador, que la temática y los objetivos tengan relación con expresiones culturales o históricas del Ecuador, ser realizadas con equipos artísticos y técnicos integrados en su mayoría por ecuatorianos o extranjeros domiciliados en Ecuador, y haberse rodado y procesado en Ecuador”. La Ley de cine, tan esperada por los grupos gremiales cinematográficos en Ecuador, impactó en el número de producciones que anualmente se estrenaron en el país, como hemos anotado ya. Como dato ejemplificador vale decir de los 16 estrenos efectuados en el 2014, año de mayor auge de producciones, diez obras fueron financiadas por el Consejo Nacional de Cinematografía.

Este estudio abarca un periodo concreto de importante producción cinematográfica. Para la selección del corpus, se eliminaron las producciones documentales o películas de ficción con temática histórica producidas en dicho periodo, con lo cual el caudal de obras se redujo a ocho películas de ficción estrenadas entre el año 1999 y el 2006. Estas obras, a su vez, se dividen en tres grupos atendiendo a ciertas similitudes: (a) películas con temática social: realismo sucio y realismo social; (b) películas que resaltan las costumbres y los paisajes de Ecuador; y (3) películas que se centran en las problemáticas sentimentales de las clases medias y altas.

En el primer grupo se encuentran *Ratas, ratones, rateros* (S. Cordero, 1999), *Fuera de Juego* (Arregui, 2002), *Un titán en el ring* (V. Cordero, 2002) y *Crónicas* (S. Cordero, 2004). Para Christian León (2005), después del abandono de algunas de las fórmulas del Nuevo Cine Latinoamericano, la región adoptó al *realismo sucio* como un discurso audiovisual a lo largo de los años 90 y los primeros años del 2000, y en algunos casos, como ciertas producciones de Sebastián Cordero, la tendencia avanzó hasta el 2016. Este cine se asienta en narraciones sobre la marginalidad, enfoca a sujetos provenientes del mundo de la pobreza y la delincuencia, mezcla el documental con la ficción, lo que dota a la película de “libertad formal, compulsión diegética y registro imperfecto, propicios para el relato marginal” (León, 2005, p. 30); las locaciones que se utilizan son reales, no se trabaja en estudios, por lo que en varias escenas las acciones suceden en las calles, en los exteriores, se aprovecha de la luz natural; la cámara en mano es un recurso frecuente, y en ocasiones debe registrar la huida de los personajes, no solo seguir a los personajes.

En el *realismo sucio*, la marginalidad se encuentra en los contornos de las grandes ciudades, en el caso de Ecuador en las periferias de Quito y Guayaquil (*Rata, ratones, rateros* y *Fuera de juego*), pero también el discurso se dirige a sectores rurales de la serranía (*Un titán en el ring*) o a ciudades pequeñas costeras como Babahoyo (*Crónicas*). Las películas de Sebastián Cordero encajan dentro de este cine de la marginalidad descrito por León (2005), mientras que algunas variantes de la tendencia se encuentran en las películas de Víctor Arregui y Viviana Cordero. En el caso de Arregui quien como ya se mencionó militó en su juventud en el Partido Socialista Ecuatoriano, intenta retratar los horrores de la crisis económica en el Ecuador producto del feriado bancario y la masiva migración que se convirtió en el “sueño” de la juventud de la clase baja en el país. Sin embargo, el protagonista de esta película no es un sujeto revolucionario, un sujeto de la transformación social, sino un sujeto sumergido en el vacío existencial provocado por la

crisis económica. La película *Un titán en el ring* (V. Cordero, 2002), intenta retratar las condiciones de miseria de un pueblo en los Andes; el cambio con relación a la narrativa de Sebastián Cordero se encuentra en que el relato introduce como personaje a un sacerdote católico que con sus esfuerzos, incluso luchando enmascarado en el ring, pretende transformar las condiciones de vida de la población.

En el segundo grupo de películas se encuentran las producciones *Sueños en la mitad del mundo* (Naranjo, 1999), y *Qué tan lejos* (Hermida, 2006). Sus narrativas exploran las tradiciones de un pueblo diverso, multiétnico, multi y pluricultural con cuestiones que mezclan la magia de las leyendas y la dura realidad cotidiana; son relatos costumbristas que llegan hasta el folklorismo. Al mismo tiempo, recorren la figura del turista, el viajero, el extranjero, e intentan reflexionar sobre las costumbres del pueblo, “esta profunda pulsión identitaria –comprensible en la cinematografía ecuatoriana que trae una sed atrasada de autorreflejo– se delata por el persistente afán de *señalización*: el espectador es guiado casi turísticamente por las ciudades y poblados, montañas y desiertos” (Torres, 2014, p. 168), tanto que algunos fotogramas podrían ser utilizados como postales para la promoción mundial de Ecuador porque muestran al país en su “majestuosidad” natural. *Sueños de la mitad del mundo* (Naranjo, 1999), igualmente, muestra el exotismo de algunas regiones de Ecuador, desde las montañas hasta las playas, lo que se entrelaza con leyendas locales.

El tercer y último grupo de películas incluye *Alegría de una vez* (Herrera, 2002), y *Cara o cruz* (Luzuriaga, 2003). Estas obras forman parte de otra tendencia en el cine de este subperiodo en la que las clases medias y altas toman el protagonismo de los relatos y los problemas personales, de pareja y familiares actúan como el centro generador de los conflictos. Las dificultades que en el primer grupo de películas obedecían al exterior, es

decir, a la configuración económica y política que empujaba a los personajes de estas películas hacia sus acciones, son reemplazadas por las dificultades internas, íntimas de los personajes, aspectos que llegan a tener mayor importancia que el contexto económico, social y cultural en el que se desarrolla la trama. *Alegría de una vez* intenta reflejar un instante de la vida de un adolescente, Carlos, quien se enamora de Alegría. *Cara o cruz* narra el retorno a Ecuador de Virginia para encontrarse con Manuela, su hermana melliza y su padre, y los conflictos comienzan cuando se contraponen los estilos de vida de las dos hermanas y afloran sus rencores. *Alegría de una vez*, por ser una producción de bajo presupuesto y tratarse de una narración de adolescentes aún se vale de los exteriores para aprovechar la luz natural, mientras que *Cara o cruz*, emplea locaciones interiores, por lo que trabajará con iluminación artificial, de esta manera también sugiere ciertos estados de ánimo de los personajes.

En este subperiodo comprendido de 1999 a 2006, el público nacional mostró una preferencia por las producciones ecuatorianas, películas como *Qué tan lejos* y *Ratas, ratones, rateros* recibieron a 250 mil y 180 mil espectadores respectivamente. Todo parecía indicar que el público se sintió identificado con ciertas películas, sobre todo con las del primer y segundo grupo, ya que reflejaban la realidad de un amplio sector de la población ecuatoriana. El tercer grupo de películas no tuvo mayor acogida, sin embargo este es el germen de la mayoría de producciones que predominará entre el 2007 hasta el 2016.

A la par, emergieron otros espacios alternativos de exhibición de las obras, como los cines comunitarios al aire libre, las presentaciones en escuelas y colegios con estudiantes y la creación de festivales de cine. En la ciudad de Quito, según informó De la Vega (2016), se crearon los festivales Encuentros del Otro Cine (EDOC) plataforma de cine documental

(2002), Chulpicine dirigido a niños y jóvenes (2003), y Cero Latitud para la exhibición de películas latinoamericanas independientes (2003). En Cuenca se creó el Festival Internacional de Cine de Cuenca (FICC) en el 2002 en el que se han exhibido producciones independientes de varios países del mundo. Un último dato de interés en este subperíodo es la creación del Instituto de Cine (INCINE) en la ciudad de Quito en el año 2005, ya que hasta ese momento el único programa de formación profesional en cine era la carrera de Cine de la Universidad San Francisco de Quito creado en 1996.

El subperiodo avanza hasta el año 2007, pero esta investigación avanza hasta el año 2006, esto con el objetivo de visualizar los diez años de la Ley de cine y porque esta época se inserta dentro del periodo político denominado Revolución ciudadana, es decir, los diez años de gobierno de Rafael Correa (15 de enero de 2007- 24 de mayo de 2017). Podría parecer que este periodo ha sido de calma y estabilidad en la vida económica y política de Ecuador, sin embargo han existido desacuerdos y enfrentamientos del Gobierno no solo como la “vieja partidocracia”, como ha llamado Correa a ciertos grupos de oposición integrantes de la Asamblea Nacional, sino también con diversos sectores populares. No obstante, la popularidad del presidente osciló entre el 40 % al 60 % de aceptación a lo largo de su gestión.

Este periodo político de 10 años ha estado determinado por tres elecciones vía sufragio popular, el primero en el que ganó Correa en segunda vuelta el 26 de noviembre de 2006, y dos elecciones siguientes. En la primera elección, celebrada el 26 de abril de 2009, ganó la presidencia en la primera vuelta. Durante este mandato Correa se alió con los tradicionales partidos afiliados a la ideología de izquierda como el MPD (Movimiento Popular Democrático) y PACHAKUTIK (Movimiento de Unidad Plurinacional), con quienes fue rompiendo lazos hasta fortalecer su propio partido Alianza País (Alianza

Patria Altiva y Soberana). La ideología que acogió Alianza País es el llamado *Socialismo del siglo XXI* o *Democracia Participativa*, una versión mejorada del Socialismo soviético, desarrollado por Heinz Dieterich Steffan (1996). Este nuevo proyecto fue acogido por otros mandatarios de Sudamérica como Hugo Chávez en Venezuela y Evo Morales en Bolivia.

Entre una de las primeras acciones propuestas por Correa fue la creación de una nueva Carta Magna. Para este propósito llamó a Consulta Popular, lo que también implicó disolver el Congreso Nacional y elegir nuevas dignidades para conformar la Asamblea Constituyente que se encargaría de la elaboración de la nueva Constitución. Con amplia mayoría, Correa ganó la consulta y de inmediato se convocó a elecciones para conformar la Asamblea que quedó conformada por la mayoría de la bancada oficialista. La Nueva Constitución se publicó en el Registro Oficial el 20 de octubre de 2008. Entre sus preceptos estuvo el llamado a nuevas elecciones presidenciales el 26 de abril de 2009 en las que ganó nuevamente Correa, ahora en primera vuelta.

La Constitución de 2008 plasmó algunos de las promesas del gobierno de Correa en el Plan Nacional para el Buen Vivir (2009): mejorar la calidad de vida de la población, garantizar los derechos de la naturaleza y promover un ambiente sano y sustentable, garantizar el trabajo estable, justo y digno en sus diversas formas, afirmar y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad, y la interculturalidad, garantizar los derechos y la justicia, establecer un sistema económico social, solidario y sustentable, y construir un Estado democrático para el Buen Vivir. Para el cumplimiento de estos objetivos se ejecutó una reestructuración de los organismos del Estado, lo que supuso un aumento de las entidades estatales. El mantenimiento de todo este aparataje gubernamental implicó una fuerte inversión del gasto público, lo que, lamentablemente,

terminó por repetir errores de gobiernos anteriores, nepotismos y favoritismos para los amigos cercanos.

Este modelo gubernamental estuvo sostenido por los años de bonaza de la explotación y exportación de petróleo, principal producto exportable del país. El precio del barril en el mercado internacional se ha situado desde el 2007 en 72,34 dólares, en el 2008 en 99,67, en el 2009 en 61,95 (una caída del precio debido a la crisis financiera mundial), en el 2010 en 79,48, en el 2011 en 94,88, en el 2012 en 94,05, en el 2013 en 94,61 y para el 2014 en 91,27 dólares, en el 2015 sufrió una fuerte caída hasta llegar a 45,15 dólares y en el 2016 se mantuvo su descenso y llegó a 39,22 dólares (Banco Central del Ecuador, 2016). Entre el 2015 y el 2016 ha ocurrido la crisis visible por la falta de recursos para ajustar el presupuesto nacional. Para solventar el déficit fiscal, el Gobierno fue sumando los pedidos de préstamos a China, lo que aumentó la deuda externa. En cuanto a la inflación anual en estos diez años alcanzó el más bajo índice, 1,47 % en 2007 y el más alto, el 7,44 % en 2016 (Banco Central del Ecuador, 2016).

Uno de los proyectos de desarrollo que el gobierno de Rafael Correa impulsó fue la explotación minera a gran escala o llamada a cielo abierto. Otrora las concesiones de territorio nacional estuvieron en manos de empresas canadienses como I am Gold, y en la época pasaron al control de empresas chinas como Crcc-Tongguan. Esto ha provocado grandes enfrentamientos con moradores de los poblados cercanos a las minas, quienes se oponen a estos proyectos mineros, pues creen que, en lugar de traer desarrollo a sus pueblos, afectan al ambiente y a la sociedad. Para frenar estas protestas, el Estado ha utilizado una serie de mecanismos desde la criminalización de la protesta y enjuiciamiento por terrorismo a los protestantes, hasta la militarización de las zonas que se encuentran las minas, imponiendo así el miedo a las poblaciones.

La estrategia de gobierno del correísmo fue el fortalecimiento de poder ejecutivo. Con la mayoría parlamentaria en los dos periodos (poder legislativo) y los jueces posesionados con la venia del ejecutivo (poder judicial), todas las decisiones se tomaban desde el Palacio de Carondelet. Otra estrategia utilizada fue la propaganda mediática. Correa realizaba todas las mañanas de los sábados enlaces ciudadanos, que fueron llamados Sabatinas, a lo que se debe sumar los anuncios publicitarios que circulaban a diario por la televisión, la radio, la prensa escrita y las redes sociales para mostrar la construcción de obras públicas y el desarrollo del país. Esta propaganda fue fuertemente acogida internacionalmente, así se ha llegado a ver, al presidente Correa en Barcelona, el 23 de abril de 2014, cuando aseveraba que el país se había convertido en el verdadero paraíso. El Gobierno creó también una radio y un canal de televisión, e incautó varios canales y radios que pasaron a ser medios de difusión del Estado y que a la propaganda sumaban el linchamiento público de la oposición.

Después de la aprobación y la expedición de la Ley de cine en febrero de 2006, se creó el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador (CNCine) (2007). Su primer director ejecutivo fue el sociólogo Jorge Luis Serrano, hermano de José Serrano, Secretario y Ministro en varias carteras de Estado. Jorge Luis Serrano ocupó este cargo hasta el 2013 y luego pasó a ser Viceministro de Cultura y Patrimonio. Le sucedió en el cargo el cineasta Juan Martín Cueva, luego de su renuncia en 2016 fue reubicado como Viceministro de Cultura y Patrimonio. Desde el 2016, el cargo lo desempeña la cineasta Isabel Mena. Desde el 2007 hasta el 2016, año del corte de esta investigación, el CNCine ha realizado anualmente *convocatorias* para el financiamiento de proyectos audiovisuales. Los *Fondos de Fomento Cinematográfico* no solo están destinados a la producción de cortos, medios o largometrajes, tanto documentales como de ficción, sino

también a propuestas de exhibición como festivales, Muestras y Ciclos de cine, Cine clubes, así como a proyectos de formación en el campo de los audiovisuales, incluso hasta el 2014 se consideraba un porcentaje de los fondos para investigación.

En *Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica* (2011), coordinado por Steve Solot, Jorge Luis Serrano dio a conocer los rubros de la inversión que el CNCine ha realizado desde la primera convocatoria en el 2007 hasta la convocatoria de 2011: 840 000,00 dólares (2007), 554 000,00 (2008), 549 000,00 (2009), 660 000,00 (2010) y 700 000,00 (2011). En la *Rendición de cuentas* de 2015 que ofreció Juan Martín Cueva se dio cuenta de los rubros del financiamiento de las convocatorias del 2012 al 2015: 700 000,00 dólares (2012), 1 012 368,00 (2013), 2 162 991,60 (2014), 1 427 849,65 (2015). Y en la convocatoria de 2016 se encuentra el rubro destinado a este año: 1 778 66,66 dólares. Como se puede observar, el 2014 fue el año de mayor bonanza, seguido por el 2015 y 2013, en el 2016 ocurrió un desplome del presupuesto que se redujo en casi el 50 % anual, esto debido a la caída del precio del crudo, como ya se ha anotado, y en el presupuesto anual del Estado las industrias culturales son las primeras en sufrir las consecuencias.

En estos diez años se han estrenado 98 largometrajes, de los cuales 28 son documentales y los 70 restantes, ficciones. De los 98 largometrajes, 42 han recibido financiamiento de los *Fondos de Fomento a la Cinematografía*, casi el 50 % de las producciones. De 1999 a 2006 los estrenos de películas ecuatorianas fueron de tres a cuatro por año. Del 2007 al 2016 se puede establecer en un rango de seis y trece estrenos anuales: 13 en el 2013, 16 en el 2014, 14 en el 2015 y 15 en el 2016. El volumen de producciones nacionales ha aumentado aceleradamente, sin embargo, vale la pena preguntar si esta naciente industria es un sector estratégico para el desarrollo económico del país. En un artículo aparecido

en agosto de 2014, Camilo Luzuriaga criticó la supuesta industria cinematográfica ecuatoriana y mostró que solo el 2 % de participación del mercado nacional está destinado a las producciones audiovisuales. Jorge Luis Serrano (2014) replicó a Luzuriaga alegando que este bajo porcentaje no se debía a la mala calidad de las películas, sino que el cambio de las salas de cine a proyectores de alta calidad y a formatos digitales había empujado a que los propietarios de estos lugares busquen recuperar su inversión apostando por producciones taquilleras hechas en Hollywood. Además, para Serrano, el cine ecuatoriano de estos años es un cine de director, no un cine de productor, es decir, un cine dirigido hacia el mercado.

La reelección de Correa fue por una nueva ganancia en las urnas de la elección del 17 de febrero de 2013. La polémica Ley de comunicación que su gobierno impulsó fue debatida en la Asamblea Nacional y criticada por la prensa contraria al régimen, que llegó a llamarla la Ley mordaza, aun así fue aprobada en junio de 2013, a pocos días de la posesión en el nuevo mandato. “Esta ley tiene por objeto desarrollar, proteger y regular, en el ámbito administrativo, el ejercicio de los derechos a la comunicación establecido constitucionalmente” (Ley de comunicación, 2013, p. 3). Con esta ley, el Estado pasó a controlar los medios de comunicación en todo el país. En cuanto al ámbito de la producción audiovisual, en el Art. 97 de la Ley de comunicación, se promulga:

Espacio para la producción audiovisual nacional: Los medios de comunicación audiovisual, cuya señal es de origen nacional, destinarán de manera progresiva, al menos el 60 % de su programación diaria en el horario apto para todo público, a la difusión de contenidos de producción nacional. Este contenido de origen nacional deberá incluir al menos un 10 % de producción nacional independiente, calculado en función de la programación total diaria del medio.

La difusión de contenidos de producción nacional que no puedan ser transmitidos en horario apto para todo público será imputable a la cuota de pantalla que deben cumplir los medios de comunicación audiovisual.

Para el cómputo del porcentaje destinado a la producción nacional y nacional independiente se exceptuará el tiempo dedicado a publicidad o servicios de televenta.

La cuota de pantalla para la producción nacional independiente se cumplirá con obras de productores acreditados por la autoridad encargada del fomento del cine y de la producción audiovisual nacional (p. 17).

Según esta ley, se favorecería la difusión de las producciones audiovisuales ecuatorianas en los canales de televisión nacional. No obstante, la gran mayoría de los largometrajes han sido hechos para un público adulto, por lo que generalmente son transmitidas los fines de semana a partir de las 22:00, un horario en el que la gente ve poco la televisión. Esto conduce al problema de la identificación del público con relación a las películas realizadas en este subperiodo.

En *El estudio de audiencias de cine en el Ecuador* realizado por el CNCine (2015) encuestó a una muestra de la población de entre 15 a 65 años y se centró en las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca. En la pregunta: “¿Ud. se siente **identificado** con el cine ecuatoriano?”, el 47 % de la población encuestada dio una respuesta afirmativa. La lectura que se podría dar de este estudio es que casi el 50 % de la población sí se identifica con el cine nacional, no obstante, hay ciertos problemas en cuanto a la encuesta. En primer lugar, el tamaño ínfimo de la muestra que no garantiza representatividad: de acuerdo con el documento emitido se encuestaron a 1000 personas (400 en Quito, 400 en Guayaquil y 200 en Cuenca), una muestra muy pequeña, apenas representa el 0,0064 % de la población total si tomamos en cuenta que Ecuador tiene 14 483 499 habitantes según el último censo realizado en el 2010. El segundo problema es que los lugares de aplicación

de la encuesta, tampoco son representativos: aunque las tres ciudades seleccionadas son las de mayor flujo comercial y cultural, donde hay más salas de cine, en el Ecuador existen 221 ciudades¹⁰. Entonces, contrariamente a lo que se asevera en la encuesta, se observa un constante distanciamiento del público nacional a las producciones ecuatorianas. Las proyecciones de algunas películas en salas comerciales no han llegado a los 500 espectadores y no supera los 55 000 como señala *El estudio de audiencias* (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015). Estamos, pues, ante una falta evidente de sintonía entre los realizadores nacionales y los consumidores de cine ecuatorianos (García Velázquez 2017).

Entre las características constantes en las películas de este subperiodo están, por un lado, el drama como género predominante de las producciones ficcionales (García Velázquez, 2017), una fórmula válida para el primer subperiodo analizado anteriormente, pero que en estos años se ha convertido en un recurso gastado y repetitivo. De hecho, *El estudio de audiencias* demostró que los géneros favoritos de los encuestados son acción, comedia y terror, géneros que películas no financiadas por el CNCine, e incluso de Serie B, sí han explorado. Por otro lado, está el debut de directores formados profesionalmente en el país (Universidad San Francisco de Quito, una universidad privada, la más costosa de Ecuador, y otro grupo se graduó en el INCINE, también un instituto privado) y que han completado su formación de posgrados en centros o universidades de Estados Unidos o Europa.

Vale anotar aquí que actualmente la carrera de cine ya se oferta en una universidad pública: la Universidad de Cuenca. Concretamente ofertó la carrera de Cine y Audiovisuales en un primer periodo (1996 a 2005) con dos promociones de egresados;

¹⁰ En el estudio sobre salas de cine en Ecuador realizado por el CNCine (2015), se determinó que casi el 80 % de las salas comerciales de cine en el país se encuentran en las ciudades de Quito y Guayaquil.

en 2012 se reorientó la formación y reapareció la carrera como Licenciatura en cine y audiovisuales. En el 2010, tras un convenio con INCINE de Quito, se creó PROCINE, programa pensando como una orientación técnica, al principio fue planteado como una formación de tres años. En el mismo año, en Quito, la Universidad de las Américas (UDLA), otra universidad privada, abrió su Escuela de Cine. La Universidad de las Artes (UArtes), proyecto del gobierno de Correa, se fundó en 2013, en Guayaquil, y también cuenta con la carrera de Cine entre su oferta académica.

De las 98 películas estrenadas entre el 2007 al 2016, es de interés de esta investigación los largometrajes de ficción, descartando a los documentales, la ficción histórica, futurista y las producciones experimentales. En total quedan 57 producciones: 38 dramas, 9 comedias, 2 de acción, 2 de fantasía, 2 falsos documentales, 1 thriller y 1 infantil. Como se puede observar, el drama es el género predominante con el 70 % de las producciones, le sigue la comedia con un 14 % y el 16 % restante es la suma de los otros géneros. En este panorama no se puede plantear que existan líneas de estilo que puedan agruparlas de una manera orgánica. Sin embargo, se ensayará una suerte de clasificación que no pretende ser tajante. Se mantienen dos tipos del periodo anterior, realismo sucio y social y temas costumbristas, en especial en producciones de serie B. El *realismo sucio*, ya lo advertimos, es una constante en el cine de Sebastián Cordero¹¹ y sus películas *Pescador* (2011) y *Sin muertos no hay carnaval* (2016), mantienen elementos de esta tendencia. Películas como las comedias *Atrapien al santa* (Moreira, 2008), y *Zuquillo express* (West, 2010), así como el proyecto *Encuentros con el cine*¹², con películas como *Santa Elena en bus* (2012) y *Vengo volviendo* (2015) bajo la dirección general de Gabriel Páez e Isabel

¹¹ Las películas *Rabia* (2009) y *Europa Report* (2013) no son tomadas en cuenta en la lista de películas ecuatorianas, ya que, aunque fueron dirigidas por Sebastián Cordero, han sido realizadas fuera del país.

¹² Proyecto de formación de jóvenes sin experiencia en la producción audiovisual, quienes al terminar el taller de formación ruedan un largometraje.

Rodas, y las películas de fantasía y terror *Travesía* (Piñeyro, 2015), *La dama de la carretera* (2015) y *El duende sátiro* (2016) dirigidas por Jorge Bastidas exhiben elementos de la segunda clasificación, fotografían paisajes de la Sierra, de la Costa, pequeños pueblos, sus costumbres, forma de hablar, etc., y leyendas que están en el imaginario popular, reelaboradas en las películas. En general, el sentido de lo nacional y el folclor local resaltan como característica fundamental de estas producciones.

El último grupo de películas, que es el más numeroso, fue inaugurado por la ópera prima de los esposos Anahí Hoeneisen y Daniel Andrade, *Esas no son penas* (2007), primera película en haber recibido apoyo del CNCine, un drama centrado en los problemas de pareja y familia que sufren cinco mujeres de clase media-alta que viven en la ciudad de Quito. Es un relato intimista, en el cual los eventos cotidianos tienen mayor importancia que el contexto político, económico y cultural, estilo de la mayoría de las películas del periodo. Luego se estrenaron *Cuando me toque a mí* (2008) y *El facilitador* (2013), de Víctor Arregui; *Impulsos* (2008) y *Tinta sangre* (2013), de Mateo Herrera; *A tus espaldas*, (Jara, 2011); *Sin otoño, sin primavera* (Mora Manzano, 2012); *La llamada* (Nieto, 2013), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2013); *Saudade* (Donoso, 2014); *Feriado* (Araujo, 2014); *Tan distintos* (Sánchez, 2016); *Alba* (Barragán, 2016); *Sed* (Houlberg, 2016). Y están otras producciones que no recibieron el apoyo del CNCine: *Retazos de vida*, (V. Cordero, 2008); *Los canallas* (Franco, Fegan, Valencia y Corral, 2009); *Rómpete una pata* (Arregui, 2013); *El secreto de magdalena* (Miranda, 2015) primera película abiertamente lésbica en el cine ecuatoriano; *Con alas pa'volar* (Jácome, 2016); *Translúcido* (Zelig, 2016). Por último las producciones de serie B: las películas cristianas *Vidas vacías* (2007) y *Adolescentes* (2015), de Rogelio Gordón, y *Desde abajo* (Piñeyro, 2009), entre otras.

La pretensión de esta clasificación no es afirmar que todas estas películas son completamente iguales, que siguen la misma fórmula, sino resaltar que el rasgo común en todas es que dan protagonismo a las clases medias y altas. Dos producciones escaparían de esta clasificación, *Prometeo deportado* (Mieles, 2010) y *Silencio en la tierra de los sueños* (Molina, 2014). En la primera película, aunque se resaltan cuestiones ecuatorianas, más bien existe una sátira desde la comedia. Los acontecimientos se desarrollan en una sala de espera de un aeropuerto en una ciudad europea sin definir, en donde los personajes están detenidos por no disponer de una visa para poder ingresar a la Unión Europea. Aquí el espacio de la representación imprime diferencias con la tónica general. La segunda película, ambientada en un pequeño pueblo de Manabí, narra la historia de una anciana que se ha quedado sola tras la muerte de su esposo y que posteriormente entablará una fuerte amistad con un perro de la calle; en momentos, la narración es interrumpida con situaciones oníricas. Aquí la distancia se marca por el tipo de personaje de la trama.

Armando Salazar (2013) entrevistó a los directores Iván Mora, Javier Andrade, Alex Schlenker y Diego Corral. Para conocer sobre su cine y su estética planteó cuatro preguntas a los directores. 1. ¿Cómo se diseña un plano? 2. ¿Crearon algunas imágenes que tengan un carácter simbólico? 3. ¿Cómo decidieron el color de tu película? 4. ¿La creación del personaje es una creación estética? A continuación transcribimos las respuestas dadas por Mora y Andrade con relación a sus películas *Sin otoño, sin primavera* (2012) y *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (2013).

Mora:

- 1) “Conversábamos sobre el número de planos del día siguiente pero cuando llegábamos al set cambiábamos ciertas cosas según el momento; cada historia de

la película tiene su tono audiovisual: una es muy fija, la otra muy caótica y la otra es subjetivamente sonora”.

2) “Mi corte favorito de la película es un momento de felicidad extrema de Paula en primer plano que corta con otro primer plano de ella días más tarde totalmente afectada. Ahí está un símbolo entre dos imágenes que no es necesario explicar”.

3) “Sobre el color, el instinto decía que el color iba a ser cálido saturado, el color de Guayaquil soleado; durante la preproducción llegamos a un concepto del color: los personajes coloridos tenían que contrastar con la ciudad gris de concreto y cielo nublado”.

4) “Es difícil definir solo como estético este proceso aunque el diseño de su look es directamente estético: el arte alrededor de ellos les habla, el vestuario los transforma. El personaje de Lucas tiene tres estados: de estudiante estrella de derecho pasa a punk y después al soñador adicto a las pastillas. Su evolución es estética, sin duda desde afuera” (p. 35).

Andrade:

1) “Una cosa que a mí me resulta súper útil es siempre preguntarme: ¿en la cabeza de quién debo estar para entender mejor esta escena?”

2) “Paco camina hacia el patio trasero de su casa y se sienta a leer un libro en el borde de una piscina completamente descuidada y abandonada, este plano sencillo es tremendamente emocional gracias a la combinación del momento del día en el que se filmó; el arte, el vestuario del personaje y el momento en el que se lo presenta al espectador (más o menos a la mitad de la película) es un plano callado, simple, pero la emoción detrás de él es tan fuerte como un grito a todo pulmón.”

3) “Mucho de la película sucede en el pasado reciente del protagonista, entonces vino la necesidad de crear una cualidad melancólica en el color, algo que

remarque, sin ser evidente, que lo que vemos es, de hecho, el pasado aunque la cámara lo cuente en tiempo presente, se mueve mucho entre el verde y el café (los colores principales de Manabí) y una luz con muchos atardeceres y reflejos en el lente para crear un entorno a la vez peligroso y romántico para la vida de nuestros personajes.”

4) “Elia Kazan, por ejemplo, es un narrador absoluto, y lo suyo es siempre la historia y la actuación; sin embargo es también de los creadores más visuales y estéticos de la historia del cine, basta recordar el plano de Karl Malden subiendo el cadáver de un trabajador de los muelles en *On the Waterfront*. Lo uno no puede ser deslindado de lo otro, la estética ayuda en gran medida a plasmar visualmente la esencia del personaje” (p. 35).

La entrevista nos explica cómo fue trabajado el cuidado estético en estas películas. Mora y Andrade hablan de estilos estéticos pulidos e incluso pasan de una propuesta orgánica a una conceptual. Películas como *Impulsos* (2009) y *A estas alturas de la vida* (2014) utilizan el blanco y negro como recurso estilístico; en el caso de *Silencio en la tierra de los sueños* (2014), el uso de la luz y la sombra le acerca a las pinturas de artistas como Velázquez, Vermeer, Ribera y Mantegna. Puede afirmarse que hay un paso crucial de un cine artesanal a un cine con características profesionales. Este incremento de la producción cinematográfica y su profesionalización ha implicado el reconocimiento tanto en nominaciones como en premios a varias películas en una multiplicidad de festivales de cine a nivel mundial, hasta han llegado a conseguir fama en el plano internacional y, contradictoriamente, desconocimiento nacional.

En resumen, esta reflexión sobre la historia o historias del cine en Ecuador de 1999 a 2016 ha tenido el objetivo de evidenciar el contexto en el que están insertas las películas

objetos de esta investigación. Además, se plantearon ideas básicas para entender la relación entre la filosofía y el cine y se formuló una propuesta metodológica de cómo analizar al cine desde la filosofía.

CAPÍTULO II

NARCISO PROYECTA SU IMAGEN EN EL CINE ECUATORIANO CONTEMPORÁNEO

2.1. Narciso frente a la pantalla

El corpus de películas seleccionadas para el análisis está conformado por los largometrajes de ficción: *Sin otoño, sin primavera* (en adelante SOSP) (Mora Manzano, 2012); *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (en adelante MNHCC) (Andrade, 2012); *Saudade* (Donoso Gómez, 2013) y *Feriado* (Araujo, 2014). El primer punto de análisis consiste en precisar aspectos que clasifican a estas producciones dentro de la categoría de cine posmoderno, partiendo de los criterios establecidos por Gilles Lipovestky (2009, 2015), sistematizados por Juan Orellana y Jorge Martínez en la obra *Celuloide Posmoderno* (2010). La primera pregunta en torno a la filiación es responder si en Latinoamérica hubo modernidad y si se puede hablar de posmodernidad, esto para no derivar en una acción procustiana, que intenta a toda costa encajar un fenómeno a la fuerza en una categoría. Intelectuales de diferentes campos y especialidades en América Latina –filósofos, sociólogos, economistas, politólogos, incluso artistas y cineastas– han intentado responder la interrogante.

La modernidad desde Occidente es comprendida como una etapa histórica en la que algunos países europeos comenzaron su progreso hacia la consolidación del capitalismo y para lo cual, según Ravelo Cabrero (1998) se pasó de la centralidad de la racionalidad religiosa a la racionalidad económica y al surgimiento de una racionalidad científico-tecnológica. Para García Canclini (2001), la modernidad se caracteriza por ser un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador. Este desarrollo no fue homogéneo entre los nacientes estados-naciones europeos, así en España y Portugal el capitalismo tardó más tiempo en afianzarse que en

otras partes del continente. De igual forma, los territorios de América Latina, que fueron colonias de las coronas española y portuguesa, afrontaron un proceso de ingreso en las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales de Occidente bastante diverso. Incluso, aseguró García Canclini, una de las hipótesis con relación a la modernidad en América Latina es que “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (p. 81), lo que equivale a decir que la modernización en nuestros países no fue paralela, menos aún una extensión de lo que ocurría en Europa.

Otra tesis apunta a que la modernidad en América Latina empató con el proyecto de la consolidación de los Estados nacionales (León Pesántez, 2013), y de esta forma con la construcción de la identidad de lo latinoamericano, cuyo objetivo era mostrar sus diferencias y recibir el reconocimiento de Europa y de los Estados Unidos de América del Norte. “El «latinoamericanismo», de una forma u otra, hizo que nos reconozcamos en la modernidad de manera contradictoria, puesto que nos otorga libertad, pero nos controla y nos vuelve incapaces de decidir sobre la construcción del progreso y de una forma de racionalidad que se corresponda a sus exigencias” (p. 69). Esta contradicción se enraíza en el desajuste entre modernidad y capitalismo que se dio en América Latina.

La peculiaridad de América Latina (...) está en el desacoplamiento entre modernidad y capitalismo, cuyas consecuencias se pueden observar en el hecho de que la modernidad no ha provocado una crisis en las identidades arcaicas y, consiguientemente, no ha promovido la gestión de “nuevas” u otras. La fragilidad no ha ocasionado el desaparecimiento de estas “mismidades tradicionales”, y el inicial desarrollo capitalista las ha re-articulado o reacomodado en identidades políticas o culturales “progresistas”, hecho que, en lugar de estimular el “mestizaje identitario moderno”, ha promulgado el *apartheid* de identidades sociales a las que se les ha atribuido un carácter supuestamente

inmutable, y estas se han solidificado en los interiores de la subjetividad (León Pesántez, 2013, p. 81).

Siguiendo a Bolívar Echeverría (2000), León Pesántez (2013) llegó a la conclusión de que no hubo una sola forma de modernidad en América Latina, sino modernidades que dieron cuenta de las estrategias para mantener las multiplicidades y pluralidades de identidades que no fueron superadas. De igual manera, Ravelo Cabrera (1998) señaló que las sociedades en Latinoamérica se caracterizan por ser sociedades sin consenso, por lo que el proyecto de universalización y homogenización de la racionalidad de la modernidad es un proyecto que no ha concluido y no concluirá.

En definitiva, la modernidad en América Latina experimentó un desarrollo diferente a lo ocurrido con algunos países europeos, pues las condiciones históricas en las que el subcontinente se desarrolló tras la conquista y colonización de sus territorios determinaron la pervivencia de formas de producción como la hacienda que se mantuvo hasta mediados del siglo XX. La incipiente industrialización que se produjo en los diferentes países de la región no garantizó el fortalecimiento del capitalismo. Y el proyecto de formar una identidad nacional y regional acabó truncada cuando se intentó homogeneizar la variedad de formas étnicas, y más aún de una gran masa heterogénea perteneciente a las clases sociales pobres.

En tales circunstancias, es imposible afirmar que en América Latina exista una modernidad al puro estilo occidental; sin embargo, no es posible desechar los intentos de modernización que ciertos sectores llamados progresistas intentaron llevar a cabo en el subcontinente. Por lo que el problema de la modernidad en América Latina es un tema sin una resolución definitiva. Pero ¿qué pasa con la posmodernidad en esta región?

Para Eagleton (1998), la posmodernidad consiste en un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de las ideas de progreso universal y emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. La posmodernidad, entonces, puede ser vista como una crítica a los ideales de la modernidad. Ravelo Cabrera (1998) planteó cuatro modelos de interpretación de la posmodernidad. El primer modelo proviene de Jürgen Habermas (1989) para quien la modernidad es un proyecto inacabado, por lo que la variedad de discursos posmodernos debe ser entendida como reacciones antimodernas, como una crisis estructural del proyecto moderno, y la forma de restituir esta crisis sería a través de la racionalidad comunicativa.

El segundo modelo deriva de Lyotard. En *La condición posmoderna: informe sobre el saber* de 1974 [1987], planteó el fin de los metarrelatos de la modernidad que había legitimado la razón occidental, esto es el cristianismo, el iluminismo, el marxismo y el capitalismo, formas de saberes cuya finalidad era la liberación de la humanidad. Ninguno de estos metarrelatos logró conseguir su objetivo por su visión totalitaria y porque dejó fuera los pequeños relatos. Al contrario de Habermas, cree que la modernidad debe ser superada.

Gianni Vattimo (1987) es el portavoz del tercer modelo. Las fuentes de las que parte para interpretar la posmodernidad son el nihilismo de Nietzsche y la idea de la destrucción de la metafísica tradicional de Heidegger. La cultura *mass mediática* ha debilitado la visión occidental tradicional de la historia como unidad en progreso lineal hacia un fin único, de esta forma culmina la modernidad para el filósofo italiano.

Y el cuarto y último modelo es la crítica de Frederic Jameson (2002). En su visión, la posmodernidad es la lógica del capitalismo tardío, premisa para la que toma como

referente la obra de Marx. Los productos culturales están estrechamente ligados a las condiciones socioeconómicas del consumo masificado de esta etapa del capitalismo. Entre las características que destaca Jameson se encuentran la fragmentación y simulación del posmodernismo, el auge del populismo estético que acoge la cultura de masas, el kitsch, la deconstrucción de la expresión del ser, el debilitamiento de la historicidad, la hegemonía de la cultura de la imagen, la mengua de los efectos que acompañan a un nuevo tipo de emocionalidad espiritual, la sustitución de la parodia por el pastiche, la eliminación de lo histórico por el «historicismo» o localismo, la transformación de la obra y el sujeto en «texto» constituido por diferencias, la abolición de la distancia crítica.

La posmodernidad, además, es catalogada como un fenómeno global, ya que, valiéndose de las estrategias de difusión que los *mass medias* ofrecen, ha llegado a expandir su campo de acción a nivel mundial. Los acontecimientos, en estos tiempos, no son locales o regionalmente conocidos, sino a nivel mundial; las redes telemáticas conectan a un extremo del planeta con otro. Esta conectividad no presupone que las diferencias entre los llamados países del primer mundo y del tercer mundo se hayan vuelto simétricas, al parecer este proceso ha revelado nuevas asimetrías.

En definitiva, estas cuatro formas de interpretar la posmodernidad, entre otras más, evidencian que este periodo se caracteriza por una ruptura con la modernidad e intentan desacreditar las fórmulas que Occidente había instaurado para mantener su dominio y control; al mismo tiempo, muestran un camino hacia la vaciedad, hacia la inacción, hacia el fin de las utopías, de los proyectos de transformación económica y política propios del XIX, en especial el socialismo científico y sus derivaciones.

Como ya hemos argumentado, en América Latina el proceso de ingreso hacia la modernidad occidental no pudo completarse en los mismos términos que en los países europeos o en Estados Unidos, pues existieron una serie de contradicciones. De igual forma ocurrió con la posmodernidad. “El tiempo histórico de la modernidad latinoamericana es la apertura –desde su colonización periférica– hacia eso excéntrico llamado hoy posmodernidad. Esto es, la acentuación y el avivamiento de lo que ya esa modernidad contenía de irracional y heterogénea” (Ravelo Cabrera, 1998, p. 452).

El proceso de modernización en América Latina entre los diferentes países fue completamente desigual: países como Argentina, México y Brasil alcanzaron mayores niveles de industrialización, lo cual no quiere decir que disminuyeron internamente los niveles de pobreza, y países como Ecuador, Bolivia, Perú, Colombia, entre otros, mantuvieron una incipiente industrialización, de esta forma fue mucho más complicado el ingreso hacia el sistema mundo. Para Ravelo Cabrera (1998), al respecto, existe un par de cuestiones que deben ser tomadas en cuenta:

- 1) La agudización a grados superlativos de las intrínsecas contradicciones de la modernidad latinoamericana al paso de la redefinición neoliberal de su proceso de modernización desde la década los 80; y 2) el fracaso de los voluntarismos (racionalismos) ideológicos, tanto de las políticas liberales (desarrollistas, populistas, nacionalistas, democratizadoras) de segunda posguerra, como del revolucionarismo de izquierda de los 60 y sus fórmulas «modernas» de liberacionismos nacionales, integrismo político y consenso militante-colectivo (p. 454).

Las características antes mencionadas han dado lugar a que el discurso posmoderno llegue a cobrar fuerza en América Latina como una fuente de crítica a los ideales de secularización y modernización propios de los periodos históricos como los diferentes

procesos de independencia y de constitución de los Estados nacionales en los países del subcontinente. El discurso de la construcción de los Estados nacionales tenía como centro fundamental la homogeneización de las diversidades, no solo en lo tocante a la disparidad económica, sino también al intentar generar una cultura nacional, que en la mayoría de los casos apelaba por reconocer el legado ibérico como el modelo a seguir (lengua nacional, música nacional, arte nacional, historia nacional), descartando las culturas originarias. “Realidad y discurso acá participan también de la crisis de la totalidad, identidad y unicidad de lo moderno (sujeto, racionalidad, ideología, utopía, legitimidad, cambio histórico), por lo que urge «reformas» en los tradicionales registros discursivos (racionalistas) de comprensión de la realidad (Ravelo Cabrera, 1998, p. 455).

La literatura latinoamericana, a juicio de Ravelo Cabrera (1998), testimonia más rasgos e influencias del posmodernismo. El llamado boom latinoamericano y el despliegue de autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy, Juan Rulfo dieron lugar a una narrativa configurada con aspectos que se apegan al discurso posmoderno: marcas textuales, elementos mágicos, lo mítico, lo imaginario, lo poético, como también la parodia, el pastiche, los juegos de lenguaje, la inversión de sentido, la reapropiación y resemantización; todos ellos manifiestan atributos propios de la crítica a los discursos de unidad nacional manifiestos en la literatura anterior. Además:

Si bien ella nace del diálogo con los paradigmas del modernismo internacional, dicha literatura se apoya en los «interiores» del lenguaje (las prácticas de la textualidad y la intertextualidad) para crear –vía una hermenéutica (re)interpretativa de mensajes plurales– la policromática y exuberante «irracionalidad» de la historia, la geografía, la mitología y la psicología latinoamericana. A su vez, la literatura se confronta con las «especificidades» (hibridaciones y entrecruzamientos) de la región, lleva el sello de la

autenticidad (identidad) latinoamericana y habla desde el «nosotros mismo» (Ravelo Cabrera, 1998, p. 456).

A estas preocupaciones se debe sumar el tema de la identidad latinoamericana que persiste en esta narrativa.

La crítica que emprende la posmodernidad en América Latina le faculta visualizar en el interior de los discursos la aparición de nuevos sujetos de la acción social, las diversas y variadas crisis de gobernabilidad, el paso de las dictaduras a los regímenes democráticos, las nuevas formas de la cultura política democrática, las nuevas ideas sobre la ciudadanía, la reconfiguración de la sociedad civil, la aparición de nuevas concepciones de la utopía y el estatus de la cultura posmoderna.

La cinematografía a nivel mundial, desde los años noventa hasta la actualidad, se ha impregnado por las tendencias marcadas por la condición posmoderna. Para Gérard Imbert (2010), este cine se caracteriza por la ruptura, el cuestionamiento identitario, la fractura de la realidad, la confrontación con el horror, por la presencia de lo que llama la “pornografía del horror” dada la hipervisibilidad que el sexo ha alcanzado. Para Lipovetsky y Serroy (2009), que hablan de un cine hipermoderno, es posible pensar en cine posmoderno, que se caracteriza por el culto al cuerpo, a lo psicológico, a lo relacional, al hedonismo consumista y a la autonomía subjetiva. Y, por su lado, Orellana y Martínez (2010) identificaron a este cine por el relativismo, amor libre, exaltación a las drogas, desdramatización de la homosexualidad, inmanentismo radical, el rock como religión y el pacifismo orientalista como ideología.

Los cineastas de esta nueva generación tanto en América Latina como en Ecuador no se identifican con los valores que proponía el Nuevo Cine Latinoamericano de los 60 y 70 (Del Río y Cumaná, 2008). En su lugar, entienden a lo marginal no como un problema,

sino como parte irremediable de la sociedad y, en ocasiones, por ser proveedores de los vicios, parte necesaria de la sociedad; la eterna paradoja entre civilización y barbarie es resuelta desde una versión idílica, casi romántica; el tema religioso se extingue completamente, no hay cabida para este asunto, al igual que para el tema político o de denuncia social; la memoria, que constituye un tema fundamental para pensar el pasado y el porvenir de los pueblos, es anulada y se convierte en una visión personal, sin influencia en el contexto social.

Joel del Río y Cumaná (2008) propusieron una lista extensa de características que las producciones cinematográficas en América Latina ostentan desde finales de los 90 y en este nuevo milenio, las que empatan con ciertas particularidades del cine posmoderno:

- Indeterminación, ambigüedad y ruptura con las fórmulas constreñidoras.
- Apego delirante y generalizado a las manifestaciones de la cultura de masas, popular, marginal o “barriobajera”.
- Eclecticismo vía pastiche, cita, homenaje o juego con los géneros tradicionales.
- Mirada desacralizadora o desencantada a la historia y a las utopías de la modernidad.
- Juego con el lenguaje representacional, autoconciencia de lo fictivo.
- Alteración de los estratos narrativos, circularidad, polifonía.
- Carnavalización de todo, sentido bajtiniano del *ethos*, absurdo, parodia, sátira, ironía, negación de todo orden preconcebido.
- Repudio a las jerarquías y autoridades instituidas, discusión del papel canónico del autor.
- Falta de objetivos precisos en la obra y de finales catárticos y resolutorios.
- Repetición, gusto por el pasado.
- Fragmentación, desconexión, anarquía (p. 87).

Teniendo como base las ideas arriba descritas, intentaremos mostrar cómo en las películas seleccionadas en el corpus de esta investigación se aprecian estos patrones e incluso nuevas categorías.

Los personajes principales, en algunos de los casos, son los narradores con la utilización de la voz en *off* como recurso narrativo en los casos de Francisco (Paco) Chávez [interpretado por Francisco Savinovich] (MNHCC), Lucas Franco [interpretado por Enzo Macchiavello] (SOSP), Miguel Hernández (interpretado por Francisco Baquerizo) de *Saudade*, y Juan Pablo (Juanpi) Landívar [interpretado por Juan Manuel Arregui] de *Feriado*. Se puede deducir a simple vista que todos los personajes principales son masculinos. Los tres primeros heterosexuales y el último, Juanpi, termina aceptando su homosexualidad. Sus edades oscilan entre los 16 y 25 años, lo que explica su comportamiento, irresponsable en muchas ocasiones, similar al estereotipo del adolescente que ha construido el cine y la televisión. En lo físico, todos son mestizos con elementos caucásicos: blancos, altos, cabello y ojos claros. Pertenecen a una clase social acomodada: viven en casas propias, con piscina, no tienen necesidad de trabajar, y el dinero no es una prioridad para sobrevivir. Estas particularidades dan lugar a que estas películas se alejen de los presupuestos del tercer cine, que no formen parte de un cine de la pobreza (estética del hambre), y que hayan dejado de lado los temas propios del realismo sucio.

Se puede apreciar ciertas excepciones de personajes principales que abandonan el patrón propuesto, es el caso de Manuela [interpretada por Eva Mecham], una mujer, de entre 8 y 10 años de edad, que logra protagonizar una película, *En el nombre de la hija* (Hermida, 2012), si bien físicamente mantiene los elementos caucásicos antes mencionados y forma parte de la clase social acomodada. En contraste, el personaje de Lucía [interpretado por

Vanessa Alvario] de *No robarás... (a menos que sea necesario)* (V. Cordero, 2013), es una adolescente mestiza con rasgos indígenas: ojos rasgados a lo mongólico, cabello oscuro y piel morena; perteneciente a la clase social pobre.

Este corpus de películas podría incluirse como parte del cine posmoderno. Uno de las características que nos facultan afirmarlo es que se han alejado de los ideales y consignas de lucha de los años 60 y 70 (tierra, patria y libertad) y han propuesto nuevas metas que se podrían resumir en sexo, drogas y *rock and roll*, una propuesta hedonista del disfrute y del goce momentáneo.

Frente a la trascendencia moderna –las ideologías, la historia, el progreso, los imperativos de todo tipo: morales, sexuales, etc.–, la posmodernidad se desenvuelve en la inmanencia, en la necesidad del aquí y el ahora, y esto incide no solo en los valores, sino también en la relaciones del sujeto con lo que ha llamado los «referentes fuertes» (sexo, violencia, muerte), objetivos problemáticos en torno a los cuales cristalizan los imaginarios sociales que el sujeto ha integrado en su universo cotidiano (Imbert, 2010, p. 16).

La cuota en pantalla de sexo gratuito que ofrecen estas películas resulta exagerada. Se vuelve usual que los personajes mantengan relaciones sexuales traicionando a sus parejas, Antonia y Martín (SOSP), Paco y Lucía (MNHCC); relaciones sexuales entre hermanastros, Manuela y Miguel (Saudade); y relaciones homosexuales que no se exhiben directamente en la pantalla, pero que se infieren, como la que sostienen Luis y Rodrigo (MNHCC). El tratamiento estético del cuerpo exalta la perfección y el culto a lo físico, valores propios de la posmodernidad.

Otro tema que se encara es el de la adicción. La película *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* podría leerse como una alegoría a las adicciones: el protagonista y narrador, Paco Chávez, cuenta que todos los miembros de su familia tienen un vicio por ciertas drogas,

legales e ilegales. La base de cocaína es la droga ilegal sobre la cual gira el problema central de la película, pues Paco y su hermano Luis son completamente adictos a esta sustancia psicotrópica. El consumo de drogas también es tema de la película *Sin otoño, sin primavera*. Lucas, se vuelve adicto a las pastillas para dormir. La expresión “porritos inocentes”, utilizada por Orellana y Martínez (2010), muestra cómo se intenta pasar como una cuestión normal el consumo de drogas entre los adolescentes, tal como se retrata en *Saudade*. El mundo alucinógeno parecería ser un intento de huir de la realidad y de crear mundos más seguros, paraísos artificiales, en los cuales estos personajes pueden ser felices por breves instantes.



(Paco y Luis fumando una “pistola”. *MNHCC*, 2013).

En la actualidad el rock, otro elemento propio de este cine, se ha constituido en toda una cultura, no solo abarca la música, sino todo un estilo de vida, así como a otras culturas urbanas. Tanto *SOSP* como *MNHCC* giran en torno al punk, incluso la primera es conocida como ‘una balada punk’. Además, en todas las películas que analizamos este factor es fácilmente identificable cuando ponen en escena conciertos de bandas de estilos que van desde el punk hasta el *heavy metal*, al igual que las bandas sonoras (bandas nacionales: Las vírgenes violadoras, Niñossaurios, Camareta, Guardarraya, Naagrum, etc., y la banda

internacional Los ilegales de España), siempre el ritmo privilegiado es el rock. La utilización de este tipo de música enmascara la idea de que la cultura del rock (punk o heavy metal) da el espacio de expresión apropiado a los sin voz, que es otra forma de romper las reglas de la sociedad, que es anarquía.

En cuanto a la memoria histórica, existen obras que toman como punto de inicio de su filmografía el feriado bancario y la dolarización, hechos que agravaron la condición de las clases menos favorecidas y apuntalaron económica y políticamente a las clases pudientes del país. Un pálido reflejo de este problema se retrata en la película *Fuera de Juego* (Arregui, 2002), desde una perspectiva que difiere a la de las películas analizadas por presentar cómo el protagonista y su familia son víctimas de la crisis. Dos películas del corpus seleccionado han tomado el suceso del feriado bancario como marco de referencia histórica de sus narraciones. Sus personajes, al pertenecer a una clase social acomodada, no sufren las precariedades que Juan, el personaje principal de *Fuera de Juego*. Miguel (*Saudade*) y Juanpi (*Feriado*) viven su adolescencia en este periodo turbio de la historia de Ecuador despreocupados en lugares alejados de la ciudad: el valle de los Chillos y una hacienda en la serranía, mientras en las ciudades, Quito principalmente, el enfrentamiento entre manifestantes y la policía cobra víctimas mortales.

Otro aspecto desestructurado en el posmodernismo es la familia. En la sociedad actual, el núcleo familiar tradicional cada día se va desintegrando con rapidez, cada vez es más común la ausencia de los padres o familias integradas de muy diversas formas a las tradicionalmente conocidas. Asimismo, en nuestra civilización posmoderna se aprecia el cambio de rol de la figura paterna o su desaparición. Anatrella (2008) se refirió a una sociedad que ha devaluado y rechazado la imagen del padre; la representación paternal es sistemáticamente desautorizada desde los medios de comunicación, y el cine no es ajeno

a esa tendencia. A esta pérdida de la autoridad que tradicionalmente han representado los padres, se suma el cambio de rol de los maestros e incluso de los adultos, que empiezan a comportarse como adolescentes y a vestirse como ellos.

La descomposición de la idea de familia tradicional es un aspecto implícito en estas películas. Paula (SOSP) no ha visto a su padre que la abandonó hace doce años, quiere volver a verlo para reclamarle por qué la abandonó, pero cuando lo encuentra carece del suficiente valor para acercarse a él, ya que su padre ha formado otra familia. Las separaciones y divorcios de los cónyuges configuran los conflictos internos de Narciso que, al no verse protegido y amado por sus padres, busca autosatisfacerse. También las relaciones de pareja, como en el caso de Gloria y Martín (MNHCC) o de Lucía y Rodrigo (MNHCC), evidencian la fragilidad y el poco compromiso para con el matrimonio dentro de estas películas, cada uno de los individuos en la pareja quiere buscar su felicidad, sin importarle la del otro ni la de su familia.

La ruptura de los lazos familiares, tanto en la realidad como en la ficción, ha hecho que la imagen de los padres se transforme: se convierten en ausentes permanentes, su autoridad se ve completamente aminorada y no son más modelos a seguir por los hijos. Orellana y Martínez (2010) argumentaron que esta ausencia del padre provoca personas sin vínculos filiales fuertes, condenadas a vagar por el mundo en busca de una identidad, de unas raíces para crecer. Miguel (*Saudade*) constantemente se enfrenta con su padre, como ya se mencionó, la madre de Miguel lo abandonó hace 15 años, no solo dejó el hogar, sino que se marchó fuera del país, él no sabe quién es su madre y no guarda intención de conocerla; al final, su padre viaja a Argentina a reunirse con su exesposa y Miguel se queda sin padres, buscando su identidad. Otro de los rasgos característicos de este sujeto narcisista es su falta de identidad, carece de raíces desde las cuales levantarse.

En este grupo de películas ecuatorianas, este tema aparece recurrente, pero no como síntoma de búsqueda de identidad o toma de conciencia de las circunstancias sociales, sino como ese vacío que da la libertad para ir en contra de la disciplina y el orden, una rebeldía sin causa. La fragilidad de la familia como núcleo se aprecia en las obras en la completa ausencia de los padres de Lucas Franco (SOSP); la muerte del padre de Paco Chávez y el abandono de su madre que se va a vivir en Estados Unidos (MNHCC); el abandono de la madre de Miguel Hernández, cuando este era un niño, al parecer por seguir sus ideales revolucionarios (*Saudade*); y el padre de Juanpi, que no quiere acompañar a su esposa e hijo a la fiesta en la hacienda de su hermano por problemas con este (*Feriado*).

Por lo visto, se comprende mejor por qué postulamos la presencia de Narciso y su reflejo en el cine reciente en el país. Lipovetsky (2015) creía que cada generación se identifica con un personaje de la mitología griega; la posmodernidad sería el reflejo de Narciso quien, como se sabe, estaba enamorado de su propio reflejo. Las sociedades de los países del denominado primer mundo, desde principios de los años setenta, experimentaron profundas transformaciones económicas y políticas que consolidaron los estados de bienestar que garantizaron a sus ciudadanos la estabilidad y confort requeridos para no depender directamente de la colectividad. En ese marco, apareció un nuevo estadio del individualismo:

El narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en un momento en el que el «capitalismo» autoritario sede el paso al capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino

glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos (Lipovetsky, 2015, p. 50).

Los países latinoamericanos tardaron más en entrar en este proceso. Para ellos, el primer paso supuso regresar a la democracia y terminar con las dictaduras que los gobernaban, posteriormente ocurrió la inserción definitiva en el capitalismo global. Ecuador regresó a la democracia en 1979 con la elección vía sufragio de Jaime Roldós. Desde esa época hasta la actualidad, el país ha recibido un fuerte empuje al mercado global, gracias a varias medidas de corte neoliberal. Sin embargo, el proceso de asimilación del estilo de vida del “primer mundo” no es generalizado en la población ecuatoriana, solo lo han conseguido los grupos que históricamente han sido favorecidos y que están directamente conectados con las élites de poder a nivel mundial.

En las películas que se está analizando es frecuente la aparición de espejos que reflejan a los personajes, esto recuerda de inmediato el mito griego de Narciso. En la escena de la película *Saudade*, ubicada en el minuto 00:45:43, se puede ver el reflejo invertido del protagonista, Miguel que, sentado en el borde de un lago, contempla su propia imagen. De igual forma, al final de MNHCC descubrimos que el protagonista, Paco, está recordando lo sucedido años antes, mientras se arregla frente a un espejo. Y en SOSP, Lucas se reprocha a sí mismo en una doble imagen que es la proyección de su pasado y su presente, y no es más que su propio reflejo en el espejo. Por esta y otras características, podemos determinar que el sujeto en la filmografía ecuatoriana reciente es un sujeto invadido del espíritu narcisista, posiblemente germinado por el vacío posmoderno que a su vez ha sido provocado por el capitalismo actual.



(Miguel en el lago evocando a Narciso. *Saudade*, 2013).

Para resumir, las características que destacan en estas películas con relación a la idea de la presencia de Narciso son: (a) culto a la imagen física, (b) ruptura del tejido familiar, (c) destrucción de lo político y (b) hedonismo sin sentido.

Históricamente en la cultura occidental, salvo excepciones como en la época clásica y en el Renacimiento, el cuerpo ha sido despreciado. En la modernidad el cuerpo fue mecanizado dentro del cartesianismo y puesto al servicio de la ciencia como un mero apéndice; en cambio en la posmodernidad el cuerpo fue convertido en objeto de culto estético. Las cirugías estéticas y todos los métodos de reducción de medias desde el *fitness* hasta cremas y fajas dan la promesa de la perfección del cuerpo, ideal que se puede ver en los modelos de la televisión y también en el cine. El hiperindividualismo ha convertido a los individuos en seres completamente aislados, que solo se satisfacen con la autocomplacencia (Lipovestky, 2002). Esta autocomplacencia se traslada hacia el amor a sí mismo, esencia del narcisismo, y esto se manifiesta en la exaltación al cuerpo. Los actores y actrices que se han seleccionado para interpretar las escenas de sexo lucen cuerpos bien cuidados.

Narciso es un personaje encerrado en su propio mundo, se satisface a sí mismo, no necesita de los demás, a menos que estos lo ayuden a conseguir su satisfacción. El sentido de lo social entra en crisis, no hay forma de pensar en comunidad, a menos que se trate de los lazos del rock, de las drogas o las evanescentes relaciones de amistad o negocios. La frivolidad de las relaciones sociales da como resultado un completo desinterés por la teoría y la práctica política. Estas películas reflejan el ideal de las clases acomodadas en Ecuador, este sujeto narcisista presupone que la lucha de clases ha sido superada porque no puede ver más allá de sus narices.

Como se ha expuesto, los valores familiares se han transformado, los valores políticos han sido demolidos y los valores éticos tradicionales de Occidente no son la excepción. Narciso practica una ética hedonista, que solo le sirve para autoengañarse porque la soledad siempre le recordará su miseria. Imbert (2010) describió acertadamente lo que implica este sentimiento y cómo lo captura el cine posmoderno:

Un sujeto del «goce» –de la frustración inmediata–, que se recrea de manera obsesiva en la repetición de lo mismo, nostálgico de un «antes» –un antes de la división, de la separación con el principio paterno, un antes del lenguaje–, que se pierde en otros mundos (la droga, el alcohol, el sexo). No es un sujeto del placer porque ha desaparecido el objeto del deseo (tener un objeto del deseo es ya de por sí constituirse como sujeto): el objeto del deseo no está construido, se proyecta en «objetos transicionales» (sustitutivos o paliativos), se desplaza del otro hacia uno mismo (componente narcisista, homosexual) o simplemente no está claro (indefinición) (p. 41).

Se puede afirmar, entonces, que el sujeto que el cine reciente en Ecuador recrea es narcisista por algunas razones. En primer lugar, en el sentido de ser individualista, preocupado por su apariencia física, y con miedo a envejecer. En segundo lugar, porque

procede de familias disfuncionales, en la que los padres han abandonado el hogar o han muerto, razón por la cual para estos sujetos los adultos han sido completamente desautorizados, no cumplen el papel de representar a la autoridad. La tercera razón es porque entablan escasas relaciones interpersonales, no se integran en la comunidad, en este contexto la política no es un fin para conseguir el bienestar para todos, sino un juego para ganar logros personales, para su idolatría. Y, finalmente, por el hedonismo que practican, esa búsqueda del placer por el placer que no acaba por satisfacerlos, se sienten vacíos.

Esta particularidad del cine analizado se debe también al tipo de personas a las que están dirigidas. Las encuestas y la venta en taquilla evidencian que el público que más concurre a las salas de cine es el adolescente entre los 16 a 25 años, razón por la cual Hollywood, por citar un caso, invierte mucho dinero en producciones que satisfagan los gustos de este tipo de público; los cines nacionales o locales intentan hacer lo mismo. Marías (2002) denunció la transformación que las producciones de cine iban sufriendo debido a la influencia de este factor. A su juicio, el error de los productores y los cineastas, en lugar de conservar, recuperar o atraer a los adultos al cine, es que se han dedicado a dirigir su oferta exclusivamente a ese tramo de edad y, para colmo, han ofertado obras que no enseñan nada, sino que aspiran únicamente a entretener con la ley del mínimo esfuerzo, con guiones semejantes y cada vez más exagerados y más distantes de la realidad.

En los siguientes apartados de este capítulo los esfuerzos irán encaminados a construir o reconstruir líneas discursivas que estos filmes visibilizan o invisibilizan en cuanto a cuestiones de una ética, centrada en una clase de hedonismo y su ampliación en el ámbito de lo social, como conjunto de prácticas políticas que dan como resultado una ausencia de crítica sobre la cuestión política.

2.2. Mejor no hablar (de cierta ética)

El problema de la ética, frecuentemente, es un capítulo necesario en la configuración de los sistemas filosóficos tanto en Occidente como en otros tipos de pensamientos no occidentales. Ciertamente, la filosofía de Occidente y de otros lares, desde Aristóteles hasta la actualidad, ha estado preocupada por los valores morales necesarios para el vivir bien o el buen vivir, o por la problemática de elegir correctamente para alcanzar la libertad. El cine, desde su aparición, no ha estado exento de estas reflexiones ya sea que exhiba un carácter moralizante u oculte el aspecto ético. Algunas películas son puestas como ejemplos de actuación ética correcta o incorrecta.

Para el análisis de la ética que se observa en las producciones cinematográficas seleccionadas, nos centraremos de forma pormenorizada en la película SOSP y, en menor grado en MNHCC. Al leer semióticamente los nombres de las películas, *Sin otoño, sin primavera*, y *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, apreciamos que en ambas se emplea la negación, lo que a su vez implica carencia o ausencia de algo, en el primer caso, estaciones de las que no disfruta Ecuador por su ubicación geográfica, y en el segundo caso, el dejar de lado temas problemáticos que a la gente no le gusta tratar.

Volvamos a SOSP. La narración transcurre en la ciudad de Guayaquil, la ciudad más grande en extensión de Ecuador y con mayor población, de hecho el censo de 2010 registró 2 350 915 habitantes. Los acontecimientos son contados en tiempo presente, con algunos *flashbacks* de los personajes; se puede intuir que el año en el que se ubica la película es 2011, aunque no hay ninguna información exacta de esto en la diégesis o en la extradiégesis de la película. La película se concentra en ciertos instantes de la vida de una variedad de jóvenes de clase media-alta de esta ciudad. Ha sido nombrada como “una

balada punk” por su director y guionista, pues las desventuras que viven sus personajes, como el abandono de sus padres o parejas, marca el ritmo nostálgico de la narración. Es una película coral, está contada desde el punto de vista de nueve personajes a través de historias no lineales que a lo largo de la película se conectan entre sí.

En cuanto a los personajes, resalta Lucas, un estudiante de derecho en una universidad privada que inventa una propuesta ideológica llamada la *anarquía de la imaginación* y, a la par de esta faceta, a largo de la película vemos cómo se va volviendo adicto a las pastillas para dormir. El siguiente personaje vinculado directamente con Lucas es Paula, quien le provee de estas pastillas, esta es la manera como se gana la vida. Su padre la abandonó cuando era una niña, una ausencia que marcó su vida. Al final, Lucas y Paula terminaran como pareja. Otro personaje es Antonia, descrito por ella misma como “una gozadora”; le quedan pocos meses de vida, así que lo único que busca es ser amada, tener una pareja que esté con ella hasta el final de sus días. En tanto que Martín, quien mantuvo una relación con Antonia, al romper con ella se fue a vivir en el exterior y después de ocho años de ausencia regresó a Guayaquil con su prometida Gloria, de nacionalidad colombiana. Antonia le pide a Martín que se acuesten por última vez, pedido al que accede fácilmente, sin importarle su prometida. Otra pareja de personajes es la de Ana y Rafael, un empresario que odia su trabajo por ser monótono; la pareja termina su relación violentamente. Ana deja a Rafael y se muda a otro departamento en donde conoce a su vecina Sofía y su novio Manuel, ambos muy jóvenes. Ana termina seduciendo y teniendo relaciones con Manuel.



(Lucas consumiendo pastillas para dormir. *SOPS*, 2012).

En la página web de la película se encuentra unas notas del director, Iván Mora Manzano, en las que describe que el objetivo de su película consiste en narrar al espectador una especie de vivencia personal del director y guionista con relación a su vida en la ciudad en mención:

Guayaquil es una ciudad maravillosa donde nací, pasé mi infancia y adolescencia. Siempre que pienso en ella, pienso en música de audífonos de pésima calidad hasta la madrugada, en amigos tocando guitarra y cantando en inglés en el corredor de alguna casa, en las primeras borracheras de edificios abandonados, en soñar despierto mientras camino en camiseta por la noche cálida. Cada vez que prendo la televisión o leo un libro encuentro otro Guayaquil: el que se construye desde los medios –oligarcas y pobreza que se alternan con farándula–, desde el poder –Wanabi Miami, o «Guayami»–, desde el miedo –una ciudad violenta, llena de basura y peligrosa–, desde la generalización –ciudad de vagos, mariguaneros y políticos corruptos–, desde el prejuicio –todas las anteriores–. Escucho todo esto, ciertas veces doy la razón en los problemas de la ciudad, otras veces me hago el interesado, pero cuando me siento a escribir, pienso que para mí Guayaquil es mucho más que eso, es decir: una ciudad maravillosa donde nací, y pasé mi infancia y

adolescencia. Esta película es sobre imaginar la vida de amigos enfrentados al sistema después de su adolescencia, sobre las frases que sobreviven la memoria, sobre la música con la que soñamos, una historia "realista" (s.p.).

SOSP está construida de acuerdo con el modelo de la minitrama (McKee, 2003): el espectador es testigo de varias historias en una misma historia, no dispone de un punto de encuentro tan explícito como en *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), en la cual en un accidente de tránsito confluyen todos los personajes e historias. En SOPS, al final se intenta que los personajes se relacionen unos con otros en lo que sería una búsqueda de la felicidad, sin embargo, los espectadores no llegan a saber si la han conseguido o no. En cuanto a la idea de personajes pasivos, propios de la minitrama, esto no quiere decir que los personajes no lleven a cabo acciones, sino que las situaciones van moviendo a los personajes y estos se encuentran en permanente búsqueda de la felicidad o de la identidad.

La estructura narrativa que Mora entrega al espectador está basada en la idea del rompecabezas, que se encuentra implícito en la historia de Lucas y Paula: se debe ir armando pieza en pieza y hay piezas faltantes. El arco dramático en la minitrama exhibida son pequeños inicios y finales a lo largo de toda la película, hasta que aparece otra historia o hasta volver a la historia que habíamos dejado en espera. De esta manera, este tipo de historias se configuran con un final abierto. Otros ejemplos de películas de este tipo pueden ser *Pulp Fiction* (Tarantino 1994), *Magnolia* (Anderson, 1999) e *Historias mínimas* (Sorín, 2002).

Un elemento que atraviesa la película es la ruptura externa e interna de la estructura narrativa imbricada en las tramas de Antonia y su enfermedad; la ruptura de Martín y Gloria a causa de su regreso a Guayaquil para visitar a Antonia; Paula, su accidente de tránsito y el abandono de su papá; y en Lucas, al romper con el sistema y con el mundo

exterior toma decisiones radicales en su vida que lo llevan al consumo de drogas y a vivir refugiado en su habitación. Visualmente la película registra estos momentos de ruptura en ciertas escenas claves como cuando Lucas, con un bate de béisbol, rompe el parabrisas del auto del decano de la Facultad de Derecho en la que él estudiaba, escena que se representa en el título de la película, diseñada con fragmentos de vidrios rotos que caen en cámara lenta. Otro caso es cuando el florero se cae y se rompe, mientras Paula roba el recetario del psiquiatra; también cuando la foto del recuerdo en la que Martín, Antonia, Rafael y otra mujer están desnudos cae al suelo y se rompe, o cuando Sofía rompe los discos de vinilo. El simbolismo que intentan mostrar son esas fracturas que los personajes van viviendo a lo largo de la película y el vacío que experimentan en sus vidas.



(Lucas rompiendo el parabrisas del auto del decano. *SOPS*, 2012).

El montaje de esta película estuvo a cargo del mismo Iván Mora, uno de los montajistas más solicitados en Ecuador debido a su amplia experiencia, ha trabajado en *Crónicas* (S. Cordero, 2004), *Qué tan lejos* (Hermida, 2006), *Prometeo Deportado* (Mieles, 2010), y en el documental *Con mi corazón en Yambo* (Restrepo, 2011). Para esta obra, Mora recurre a saltos de tiempo a veces cortos, a veces un tanto largos, estos saltos temporales

en algunas ocasiones se vuelve imperceptible para el espectador. A nivel de la narración, la obra muestra, por ejemplo, los continuos cambios de humor de Lucas asociados con cambios en su imagen física: tiene el cabello largo hacia atrás, luego está rapado con la cresta punk y finalmente rapado a cero; en algunas ocasiones por acción del montaje, en un fotograma está con uno de estos cortes y salta a otro, o regresa de uno a otro. Al aspecto físico se suelen agregar objetos de su habitación.

En cuanto a la intertextualidad, Mora recurre a homenajes, guiños y citas cinematográficas de la cultura pop. Uno que salta a la vista de inmediato es en el momento en que Lucas Franco cambia su look, se hace un corte mohicano, y se mira frente al espejo como Travis Bickle (Robert De Niro) en *Taxi driver* (Scorsese, 1976), o en el momento en que Ana, con unos binoculares, espía a Sofía que está con su novio, un guiño a *Rear window* (Hitchcock, 1942). Otros elementos están manifiestos cuando en Las Peñas, barrio tradicional de la ciudad de Guayaquil, unos adolescentes cruzan la calle como la famosa caminata en la Abbey Road de la banda The Beatles. En el departamento de Rafael y Ana hay una portada de la banda sonora de *Ratas, ratones, rateros* (S. Cordero, 1999) tal vez para dar cuenta de la conexión de Mora con el director de la película, a quien conoció cuando realizó sus pasantías como estudiante de la Universidad San Francisco. En un autobús, el novio de Sofía lee *Menos que cero* (1985), y Gloria está leyendo en su habitación *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, una clara alusión de la influencia de este escritor sobre el director de la película.

La banda sonora extradiegética, y en ocasiones intradiegética, recuerda aspectos cercanos a la estética del videoclip. Así ocurre en las escenas en las que los personajes se mueven en el interior de sus universos: Ana en el autobús, Antonia desempacando la peluca, Alejandra y Paula en la moto, Lucas caminando. Para la música, se utiliza la banda

ecuatoriana *Niñosaurios*, temas musicales de la banda española *Ilegales* como *Destruye y Agotados de esperar el fin*, y una adaptación libre del tema *Guayaquil City del Puta's fever* (1989) de *Mano Negra*, versionada por Víctor Andrade en colaboración con Carlos Bohórquez. La canción de la banda Las vírgenes violadoras *Ziego* también es incluida en una de las escenas finales de la película, justo cuando esta banda daba un concierto en una discoteca de Guayaquil, parte del videoclip oficial de la canción. Todos estos textos (imágenes, libros y música) refractan las influencias de las que parte el director en el momento de construir el discurso cinematográfico, resalta su marcada preferencia por la cultura pop estadounidense y el movimiento punk, que devendrá en una imposición de cierto estilo de vida aburguesado que no se corresponde con las condiciones sociales y económicas de la mayoría de los ecuatorianos.

En el aspecto ético, el tema de la felicidad es de fundamental atención en la obra, que parece preguntarse cómo llegar a ser feliz. Las teorías éticas materiales occidentales (no se tomará en cuenta la ética formal desarrollada por Kant) como el estoicismo, el eudemonismo y el hedonismo proponen diversos medios para llegar a la felicidad y diversas definiciones de felicidad. Así el hedonismo, para tomar un caso, enfatiza el placer como la vía para alcanzar la felicidad. El término *placer* está adosado de una variedad de interpretaciones desde versiones culposas relacionadas con el pecado, hasta definiciones que lo acercan al goce espiritual. En este estudio, tomamos como referencia la definición de hedonismo propuesta por Lipovetsky (2002, 2015) para referirse a los tiempos posmodernos. Para el autor, desde que nuestras sociedades entraron en la era del consumo de masas, los valores individualistas sobre todo de las sociedades del primer mundo son el placer, la felicidad, la plenitud íntima que predominan y reemplazan a valores como la entrega de la propia persona, la virtud austera, la renuncia a uno mismo, y la globalización extiende esta visión a otro tipo de sociedades.

La preocupación por el orden ético en SOSP está planteado con la idea de buscar la felicidad. Paula desde niña registra en cintas de audio los recuerdos felices de gente en la que ella confía, pero no deben ser recuerdos “cursis”, como ella los llama, sino momentos de felicidad egoísta: “¿Qué es la felicidad para ti? Dos reglas: ni el nacimiento de tus hijos, ni tu matrimonio. Debe ser algo totalmente egoísta”, le pregunta Paula a su psiquiatra. La mayoría de los personajes de estas películas están movidos por un tipo de hedonismo, buscar el placer a través del consumo desmedido de drogas y el placer de los actos sexuales sin un compromiso amoroso.

Para Del Río y Cumaná (2008), la cinematografía latinoamericana desde finales del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI ha adoptado fórmulas que se acercan al cine posmoderno. Los autores, al referirse al hedonismo, hablan del placer como una forma de transgresión de los supuestos de la cinematografía anterior, lo que a su vez significa dar un giro a estas nuevas formas de narrativa. En este tipo de filmes, indican los autores, la búsqueda del placer inmediato, particular, parece ser la única forma valedera de relación sexual, parecería como una respuesta al pasado en el que lo carnal, lo corporal y fisiológico se veían denigrados y estigmatizados.

Continuando con los ejemplos, en SOSP encontramos al personaje de Antonia que, al conocer su desahucio por un cáncer terminal, decide buscar a la persona que realmente la ha amado, pero con quien ella no había sido recíproca. El personaje se identifica con el hedonismo en su versión más extrema: “Y bueno yo siempre he creído que en la vida hay dos tipos de personas: los gozadores y los sufridores. Lo rico de esto es que puedes escoger y escogí el primero. Gozar, puedes tener toda la plata del mundo, éxito, trabajo, sexo, y sin embargo ser una sufridora”. En el transcurso de la trama su discurso se vuelve

hacia ella, ya que más que sufrir por su enfermedad, sufre por estar sola, por pensar que morirá sola.



(Antonia después de la consulta con el médico tratante. *SOSP*, 2012)

Una de las consecuencias que se advierte en esta versión del hedonismo exhibida en estas películas es la contradicción no dialéctica. Por una parte, parece que los personajes actuaran impulsados por un hedonismo desmedido, en el que el placer es el motor de las adicciones que se ponen en escena; sin embargo, los miedos, los temores, la soledad, los convierten en un blanco fácil para que sus acciones se enrumben a lo opuesto del individualismo o del goce completo, es decir, hacia los excesos.

Martín exhibe estas contradicciones. Trata de ayudar a Antonia a pasar sus últimos días de la mejor manera posible, llega a acostarse con ella, y así cumple su deseo, pero al final de la película le pide a Gloria darse una nueva oportunidad. En otro caso, la salud de Antonia empieza a quebrarse, su cabello corto se debe al tratamiento de quimioterapia por su enfermedad, pero se mantiene lo más arreglada posible detrás de una peluca azul. De igual forma, Antonia, definida así misma como una gozadora, no permite que la vean

sufrir en público. Y el personaje de Paula, que busca la felicidad egoísta, terminará salvando a Lucas de su hundimiento por la adicción a las drogas.

Las sociedades latinoamericanas, desde la conquista y la colonización, han estado marcadas por los valores de la Iglesia Católica, por lo que el goce había sido censurado, reprimido y perseguido. Los procesos de secularización del Estado con relación a la Iglesia fueron tardíos. En Ecuador este proceso comenzó a finales del siglo XIX con la Revolución alfarista de 1895 y alcanzó su culminación con la llamada Carta Liberal de 1906 (Ayala Mora, 2018). Este hecho no quita que la Iglesia Católica hasta hoy continúe participando decisivamente en los órdenes económico, político y social de la vida nacional: se ha opuesto en los últimos años a que se enseñe temas de sexualidad en la educación pública, ha polemizando sobre la situación del matrimonio entre parejas homosexuales y su opción por la adopción de niños, y se ha opuesto a la legalización del aborto.

Dentro de las culturas sedimentadas sobre la abstinencia, la culpa y el pecado, unidades modulares y cardinales del cristianismo, nunca fueron suficientes los filmes que colocaron en lugar privilegiado la celebración del placer, de las sensaciones gratas, alentadoras del ánimo y del cuerpo. El deseo como cifra del humano albedrío pocas veces se había cristalizado en imágenes con la fuerza con la que se materializa en el cine latinoamericano a finales del siglo xx y principios del siglo xxi, cuando el goce individual, en general, y el sexo, en particular se coloca como problema de discusión constante, sujeto que imanta una serie regularmente soslayada en épocas anteriores (Del Río y Cumaná, 2008, p. 231).

El cine ecuatoriano, configurado en ese espacio de censura sexual, había exhibido tímidamente escenas de sexo, a pesar de que por naturaleza, “es un arte del cuerpo sexual, un arte de la desnudez” (Badiou, 2004, p. 58). Desatadas esas cadenas, SOPS llega a

mostrar, a juicio de León (2015), una de las escenas de sexo mejor logradas de la cinematografía nacional, bien compuesta por los tiros de cámara y la disposición de los cuerpos, acordes con la situación. De ese modo, continúa León, la película viene a romper la mojigatería que había sido frecuente en las producciones nacionales en cuanto al tratamiento de lo sexual.



(Antonia y Martín. *SOPS*, 2013.

En esta nueva etapa de la cinematografía ecuatoriana, caracterizada por el narcisismo y el hedonismo, el cuerpo se opone al dolor como se muestra en algunas escenas de las películas. En *SOSP* Paula no tolera el dolor, tras un accidente de auto que sufre con su familia, deben suturarle las heridas y el médico avisa a su familia que la niña experimenta alto grado de sensibilidad al dolor; en *MNHCC* el dolor se palpa en las muertes violentas de Lucía, Luis y Leonardo a manos del Lagarto; en *Saudade*, Miguel y sus amigos en la clases de Historia ven un documental sobre las víctimas de las torturas en las dictaduras en América Latina y los horrores que se vivieron en los centros de retención; y por último, en *Feriado*, se recrean los constantes acosos y abusos que los primos propinan a JuanPi.

La idea de fondo parece ser que el dolor debe rechazarse, que ya no es más el espacio para la redención o para el sacrificio como anteriormente fue conceptualizado. Desde esta perspectiva no queda espacio a dualismos antropológicos: cuerpo/alma, cuerpo/mente, cuerpo/conciencia, cuerpo/espíritu. El cuerpo es la única realidad que se admite y la única realidad importante, por eso debe recibir la mayor atención y cuidado. La construcción del sujeto en el cine ecuatoriano contemporáneo está centrada, pues, en lo corporal, su ideología es el maniqueísmo sexual (femenino-masculino) y el moral (cuerpo/alma). Y “si hay un cine interesado en el «eros» propio del cuerpo humano, otro prefiere examinar su «psiquis» expresada en el rostro, esa superficie que refleja inmediatamente el alma” (Durán, 2016, p. 60).

Como se puede advertir, esta tendencia del cine ecuatoriano en la que prima el cuerpo por encima de lo psíquico está determinada por una suerte de hedonismo, en el que el placer sexual, manifiesto en todas las películas, se revela como superación de la idea de pecado, propia del judeocristianismo, de marcada injerencia en la sociedad ecuatoriana hasta entonces. Además, da pie a situaciones propicias para hacer palpable la homosexualidad como forma de preferencia sexual en la sociedad ecuatoriana, como es el caso de la relación de Luis y Rodrigo en MNHCC o la declaración de JuanPi al final de la película *Feriado*.

En este narcisismo, el cuerpo desnudo femenino adquiere preeminencia. La pantalla da cabida a cuerpos voluptuosos, bien contorneados, a cuerpos-objetos contruidos para el placer, para ser vendidos y comprados como mercancías. De esa forma, la industria cinematográfica, televisiva y publicitaria fabrica representaciones ideales de la belleza, modelos de cuerpos aunque solo los sean en su apariencia” (Durán, 2016).

A este narcisismo se puede adicionar el empeño por hacer pública la vida privada. Le Breton (2002) explicó cómo en las sociedades actuales la mirada marca la hegemonía de la vida social en los centros urbanos. Aparece así una nueva dimensión de la realidad a través de la universalidad del espectador: el ser humano se vuelve mirada, en detrimento de los otros sentidos y las imágenes se convierten en el mundo. Con ello, prosigue el autor, la vida privada, la vida íntima, se vuelve pública, no hay diferenciación en las fronteras que dividen lo privado y lo público por acción de la publicidad. Por ejemplo, en SOSP, encontramos entre los minutos 00:04:19 y 00:04:45 una de las primeras escenas, cuando se introduce al personaje de Antonia: P.D. Un vaso es llenado por una jarra de licor con hielos; PM: La espalda de una mujer que se sumerge en una bañera; PD: Las piernas de la mujer en la bañera; MC: Zoom in de la mujer fumando un cigarrillo; PD: deja la mujer el cigarrillo en el cenicero. Esta secuencia es muy similar a las publicidades de productos como licores o cigarrillos o de productos de baño.



Para los medios de comunicación, el cuerpo físico se transforma en cuerpo-imagen, lo que da lugar a la dicotomía *cuerpo de la vida cotidiana* frente al *cuerpo de la publicidad*. Este cuerpo-imagen que se convierte en mercancía posee algunas particularidades: joven, entre los 16 y 30 años; sano, que goce de salud o por lo menos lo aparente; esbelto; en el caso de los hombres musculoso y de las mujeres curvilíneas; y debe ser higiénico. “En el momento en que el cuerpo entra en la fase de su capacidad de reproducción técnica, toda obra de la realidad declina como simulacro posible” (Le Breton, 2002, p. 195). Los cuerpos prefabricados por medios audiovisuales, entre estos el cine, devienen falsos con relación a los cuerpos de la cotidianidad. Se descartan también los cuerpos de niños o jóvenes y ancianos, pues no son atractivos en el aspecto sexual legal. En el caso de SOSP, en la narración no existen personajes niños o viejos con relativa importancia en el desarrollo de los acontecimientos; en el novísimo cine latinoamericano la figura del adolescente o el joven es vista como el modelo para ir en contra de lo establecido o como señal de sociedades inmaduras (Del Río y Cumaná, 2008).



(Paco y Lucia. *MNHCC*, 2013).

El acto de consumo del cuerpo, de convertirlo en un objeto que puede ser comprado y consumido, aunque en muchas ocasiones sea un acto simbólico como en el caso del cine,

es propio de la cultura del capitalismo tardío en la que nos encontramos. Con ello, como bien observó Pedraza (2010), el cuerpo se convierte en el principal elemento de una subjetividad, el centro en el que se produce el sujeto, mientras que en la modernidad este elemento estaba dictaminado por el YO pensante o por el sujeto trascendental, y lo corporal era un elemento accesorio. Pedraza agregó que estas formas de consumo visual, de expresión óptica del deseo, corresponden a una pedagogía del cuerpo sugerida, enseñada y reproducida en los medios de comunicación. Los recursos hiperestésicos, consecuentemente, brindan las formas para el ejercicio de la estético-política.

Así vistas las cosas, lo visual llega a determinar una nueva categorización del orden de las sociedades actuales. El cuerpo-imagen –casi siempre representado en el modelo europeo– es el modelo a seguir, a imitar, es el que se propaga en el cine, mientras que el cuerpo *no* imagen, el cuerpo de la cotidianidad –el cuerpo con más rasgos mestizos, indígenas o afrodescendientes¹³– se mantiene en segundo plano o ausente en el corpus de películas ecuatorianas seleccionadas. Al igual que en los programas de televisión nacional, ese cuerpo cotidiano debe ser ocultado porque no es objeto del deseo, de la seducción ni del placer, menos aún del consumo; al mercado no le interesan estos cuerpos, excepto como productos exóticos para el turista.

Lo sexual como el elemento que mayor venta produce a nivel global es el factor que mayor fuerza cobra en los cuerpos que se exhiben en pantalla. En esta perspectiva se puede categorizar a este tipo de cuerpos en *estado on*, es decir completamente sexualizados o en algunos casos hipersexualizados. Lo contrario a esto sería el cuerpo en *estado off* (*próximo a o ausente de*), un cuerpo que ha dejado de ser el centro del deseo,

¹³ Vale anotar que la corpulencia física de los hombres y las grandes caderas de las mujeres afrodescendientes sí resultan atractivas; pero no se puede olvidar que históricamente estos rasgos físicos han estado vinculados con el pecado desde la concepción judeocristiana, por eso su corporeidad sufrió exclusión.

del placer, de lo visual comercial, no válido para las imágenes publicitarias. Este tipo de cuerpo se acerca al dolor de la transformación del paso de la niñez a la pubertad o, en el otro extremo, el paso a la etapa de la vejez; es un cuerpo flácido, marchito, que recuerda el destino de lo humano, más próximo a la muerte.

Dos películas escapan a la lógica de la presencia del cuerpo en *estado on*, *Silencio en la tierra de los sueños* (Molina, 2014), protagonizada por una mujer viuda de entre 65 a 70 años, que se pasa sus días en completa soledad, hasta que un día un perro callejero llega a su vida. El cuerpo de esta mujer de la tercera edad no es mostrado desde un ángulo sexual, ni la historia contiene alusión implícita o explícita hacia el tema erótico, no podría, pues se trata de un cuerpo que ha perdido su firmeza, que se ha alejado de lo sexual, así que es mostrado desde lo natural, próximo a la extinción. El tema de la obra, por tanto, es la vejez y muerte, dos de los grandes miedos que Narciso padece. El segundo filme es *Alba* (Barragán, 2016). La película es protagonizada por una niña de entre 11 a 12 años, es decir, en la edad en la que descubre su sexualidad, pero no está dentro del *estado on* del cuerpo, así que las referencias eróticas son sutilmente encubiertas, la niña no es mostrada desde la hipersexualización. La directora de la película había tratado con anterioridad el tema del inicio de la sexualidad en la mujer en uno de sus primeros cortometrajes, *Despierta* (2010).

Desde esta reflexión, el cuerpo en *estado on* se puede considerar como el centro motor desde el que se piensa el discurso cinematográfico en la actualidad, lo que a su vez traduce una propuesta ética que está más próxima al hedonismo. En SOSP el hedonismo no considera la idea de que el placer sea colectivo, no solo por su forma hiperindividualista (Lipovestky, 2015), sino porque el cuerpo del otro no es erótico: es exótico. Aunque en ocasiones el exotismo implica erotismo, esta fórmula queda descartada aquí porque las

imágenes hegemónicas (blanqueadas) gobiernan la pantalla. De esta manera, el placer reside en los cuerpos occidentalizados y estetizados de acuerdo con las demandas del mercado, un modelo que determina maneras de pensar y actuar.

La expansión del capitalismo a escala planetaria enfatiza hoy las ya conocidas relaciones entre mercantilización de la vida, reestructuración permanente de las sensibilidades y las modificaciones (adecuaciones-disrupciones) de los cuerpos. Dichas relaciones actúan como los ejes (¿menos visibilizados?) de las transformaciones del siglo XXI que acompañan los cambios de los sistemas expertos de creación, producción, transporte, circulación y reproducción encargados de lo que es (y debe ser) visto, oído, tocado, gustado y olido (Scribano, 2010). Y como los autores citados expresaron, la globalización demanda la homogenización de los productos de la cultura de acuerdo con las exigencias del mercado y del poder hegemónico. En el caso de Ecuador, los productos audiovisuales están determinados por una lógica en la que lo blanco occidental impone modelos estético-corporales y sus formas de actuación moral de acuerdo con lo que el capitalismo global demanda, como maneras de ser feliz en la sociedad, tomando como referencias los estilos de vida de los países del primer mundo.

Lo expuesto anteriormente da como resultado que el discurso cinematográfico de las películas analizadas exalte un tipo de individualismo de personajes que pertenecen a clases sociales acomodadas, que actúan como si vivieran en un país del primer mundo y no en Ecuador, un país con una realidad económica y social precaria. Las cifras oficiales del INEC (2017) evidencian que la pobreza y la pobreza extrema se han situado en los años 2013 y 2016 entre el 34 % y 32 %. Durante los dos semestres de 2016, las tasas de pobreza y de pobreza extrema se mantuvieron entre el 23,3 % y 8,65 % en promedio respectivamente. Y si se toman las cifras del indicador de pobreza multidimensional, el

35.1 % de población de Ecuador estaría dentro de este rango a diciembre del 2016. La tasa de pobreza extrema multidimensional a diciembre del 2016 se ubicó en 14,8 %, cifra que es estadísticamente igual al 13,9 % reportado en diciembre del 2015.

La otra mitad de población estaría en condiciones de pertenecer a la clase media y alta, sin embargo, del porcentaje restante, un 35 % pertenecería al estrato social de la llamada clase media. Este sector es difícil de caracterizar, el propio término “clase media” resulta complicado por encontrarse entre dos polos. Para Fierro (2015), este es un grupo socioeconómicamente vulnerable y muy frágil que posee una inserción laboral precaria e inestable, ingresos bajos, en algunos casos trabajan sin contrato ni cobertura de seguridad social, por lo que en algún momento podrían derivar hacia una situación de pobreza.

En definitiva, este tipo de ética hedónica que propone la cinematografía del corpus seleccionado no es aplicable a la realidad ecuatoriana en la que la gran mayoría de la población no ha satisfecho ni siquiera sus necesidades básicas, menos aún dispone de los medios para buscar placeres que, en realidad, no contribuyen con el mejoramiento de sus condiciones de vida. La felicidad de un amplio sector de la población ecuatoriana, más bien, está relacionada con un trabajo estable y una remuneración que alcance para pagar el alquiler de las viviendas, comprar los víveres para la alimentación de su familia, cubrir el transporte y otros gastos necesarios del día a día. La función que cumple este discurso cinematográfico, entonces, es justificar la actuación ética de las clases sociales altas, no denuncia o crítica el orden social como el Nuevo cine latinoamericano lo propuso en su tiempo. Dado que los valores han desaparecido en la sociedad, existe un completo nihilismo en el que cada individuo, guiado por sus impulsos narcisistas, hace de su vida lo que le parezca mejor para hallar el goce egoísta de los placeres que producen los vicios.

La clase social alta, de acuerdo con estas narrativas cinematográficas, no mantiene relaciones directas con la clase baja. En MNHCC la relación de los hermanos Chávez con el Lagarto (quien es su distribuidor de base de cocaína) o en *Feriado* la relación de amistad entre Juanpi y Juanpa (el segundo un mestizo con rasgos indígenas del que se enamora Juanpi), son relaciones fugaces y están basadas en un tipo de interés. Según ese lente, se da la impresión de que la pobreza o los conflictos sociales en Ecuador no existieran, y de esta forma se concluiría erróneamente que los valores que la sociedad ecuatoriana práctica son los que están vinculados con la clase alta.

El hedonismo implícito en estas películas se refiere al cuerpo individual, esto implica que se intenta eliminar lo colectivo, lo social y de esta forma se atomiza a los sujetos. Bauman, en *Amor Líquido* (2017), intentó mostrar que, en lo que él denomina la *modernidad líquida*, las relaciones sociales, incluso las de pareja, se van diluyendo y transformando en evanescentes. Valores como la solidaridad con el otro, que implican estar con el otro, vivir con el otro, están ausentes en este discurso cinematográfico, pues Narciso no es capaz de relacionarse con individuos que no pertenezcan a su comunidad, vive dentro de un grupo pequeño y cerrado con el que los personajes se sienten identificados. Esta supresión de lo colectivo implica que los proyectos políticos de transformación de las desigualdades carezcan de sentido.

2.3. Sin política, sin ideología

En este apartado se analizarán las ideas políticas e ideológicas que emanan de estas películas. La postura política de los directores específicamente no está implícita en la trama de las películas del corpus de la investigación; de hecho, la intención de los directores no es incorporar un contenido de crítica o denuncia social como en su tiempo lo hizo el Nuevo Cine Latinoamericano, en su lugar se da paso a alternativas políticas

completamente relacionadas con el narcisismo que esculpe un sujeto individual y disuelve la idea de comunidad. Para este análisis, la película que será tomada como centro del estudio es *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012). De manera similar al caso anterior, se aplicará el método propuesto en esta investigación.

Jarvie (2011), uno de los referentes en esta investigación, negó la posibilidad de un análisis político del cine. Badiou (2004, 2009, 2011), en cambio, justificó esta necesidad porque el cine proponga ideas políticas y tiene la capacidad de seducir a las masas. A la filosofía le interesa aprehender esas imágenes populares porque son material para construir retóricas de la idea política.

Para comenzar se realizará la paráfrasis (Jarvie 2011) de MNHCC. La película está contada en presente, aunque al final se descubre que es un largo *flashback* del protagonista. El personaje principal es Francisco (Paco) Chávez, quien lleva una vida decadente, todo gira en torno a las drogas y a un romance ilícito con Lucía quien, según cuenta el propio Paco, fue su novia en la secundaria, pero que en el momento de la narración está casada con Rodrigo. Él vive en la región de la Costa ecuatoriana, en la pequeña ciudad de Portoviejo, que cuenta con apenas 280 029 habitantes de acuerdo con los datos del censo de 2010. El conflicto en la película se desencadena una noche en la que Paco y su hermano menor Luis, un músico de punk que se encuentra fuera de control también por el consumo de drogas, regresan a la casa de sus padres para robarse un caballo de porcelana para empeñarlo y comprar más drogas que les son suministradas por Lagarto, su *dealer*, pero su padre los descubre y se desata una pelea violenta con consecuencias que perseguirán a los hermanos a lo largo de la película y cambiarán la vida de todos los personajes. La película pertenece al género drama.

MNHCC responde al modelo de la arquitrampa (McKee, 2003), denominado viaje del héroe, el personaje activo (aunque en varias escenas más bien pasivo), va evolucionando en un tiempo totalmente lineal, en que los giros de la trama van marcando y determinando las decisiones que toma: Paco Chávez termina convirtiéndose en un político. De acuerdo con los comentarios del director de la obra, expuestos en el DVD, la historia de Paco es la pérdida de la inocencia: va desde la pérdida de su virginidad en un prostíbulo, cuando aún es púber, hasta su transformación en una persona fría e inmersa en el mundo de la política. El punto de inflexión en la película ocurre cuando muere su padre.

La película utiliza el recurso de la voz en *off* en primera persona para el narrador protagonista. Él irá contando, desde el uso de la focalización externa, ciertos acontecimientos, como el contexto o cosas que se deben saber sobre el pasado de los personajes: la creación de un imperio por parte del papá de Lucía a través de una cadena grande de comisariatos, la participación de su padre en la política, o que su madre fue la reina de belleza de Portoviejo en su juventud. Esta representación se logra con el frecuente empleo de la ocularización interna secundaria.

La obra destaca la relación que Paco sostiene con el Lagarto, personaje que no pertenece a su círculo social, sino que es un distribuidor de drogas. La relación entre ellos es de sumisión por parte de los hermanos Chávez, el Lagarto controla la situación porque les provee lo que necesitan. Los hermanos a lo largo de la película empeñan varios artículos al Lagarto a cambio de drogas, se destaca el caballo de porcelana que robaron al padre y que desencadena toda la historia. Después de la muerte del padre de los Chávez, la madre y la hermana de Paco y Luis abandonan el país para ir a vivir en Miami. Los hermanos, lo cuenta el narrador, gastan la herencia en menos de un mes. La obra también narra, aunque tímida y a veces prejuiciosamente, la relación homosexual oculta de Luis y

Rodrigo, este último representante de la banda *Los propios* liderada por Luis. Una vez que la banda va a grabar un primer disco, Rodrigo seduce a Luis quien acepta la relación por motivos económicos y se convierte en un parásito.



(Los propios. *MNHCC*, 2013).

Por otro parte, Lucía deja a Rodrigo para irse a vivir con Paco y se lleva a su hijo Pedro. Paco cree que el padre de Lucía los va a entender y apoyar, cuando en realidad el padre golpea a Paco y en seguida procede a cancelar todas las tarjetas de crédito de Lucía. Paco, Lucía y su hijo se mudan a vivir juntos en la casa de los Chávez. Después de un accidente en la casa de Paco, los padres de Lucía se llevan a vivir a Pedro con ellos, y la amenazan con quitarle la custodia del niño.

Otro punto de giro en la trama ocurre cuando Luis recupera el caballo de porcelana, pero no pagando sino robándoselo al Lagarto que lo tenía en su poder. Mientras Luis intenta recuperar el caballo, uno de los hijos del Lagarto trata de detenerlo y este lo hiere gravemente con un bate. Este acto provocará la venganza de este personaje en la madrugada de año nuevo, mientras los Chávez y sus parejas celebran esta festividad. El Lagarto y otro personaje van a la casa de los Chávez y matan a sangre fría a Luis, Rodrigo

y Lucía. Paco y Pedro se salvan de esta masacre porque en ese momento se encontraban en el servicio higiénico. Luego de este trágico acontecimiento, Paco decide ir a donde el padre de Lucía para contarle lo sucedido. Don Pedro recurre a sus influencias y con miembros del ejército va en busca del Lagarto, quien termina siendo ajusticiado junto con su familia. De esta manera termina el largo recuerdo de Paco y se sitúa en el presente, cuando está en campaña electoral para la lista de Don Pedro.

En el primer plano de la película entra en escenario Paco Chávez de niño próximo a tener su primera experiencia sexual con una prostituta; el último plano de la película es el mismo niño saliendo de entre los matorrales del prostíbulo. De esta forma se enfatiza la pérdida de la inocencia de joven, y se empata con los planos finales de Paco en el escenario, cuando asoma como candidato para las próximas elecciones. Su voz en *off* dice: “Si todo sale bien, el otro año seré diputado, de ahí quién sabe, muchos en el partido me consideran presidenciable”.

Como ya se había analizado en el primer apartado de este capítulo, el vicio es el factor común de los personajes de este film. Paco comparte con su hermano y su novia su adicción por el consumo de la base de cocaína. El padre de los Chávez hasta su muerte tuvo como vicio el whisky, y su madre, como lo dice Paco, tuvo como droga favorita la política. La hermana se vuelve adicta al MDMA (éxtasis). Pero aunque parecería que el consumo de drogas los vincula en una comunidad¹⁴, no ocurre así. La frase “una pistola no se quita, se pasa”, dicha por Paco Chávez a su hermano en dos ocasiones a lo largo de la película, da cuenta de que en este caso el consumo de drogas es individual, la idea de hermandad está en entredicho.

¹⁴ En *Trainspotting* (Boyle, 1996) y otras películas con este tipo de temática, la adicción crea lazos de relación fraternal y una especie de comunidad entre los sujetos adictos.

El director y guionista de la película recurre de forma excesiva al lenguaje procaz a lo largo de la narración, sobre todo con la palabra *verga*, constantemente repetida por las personas no solo como insulto, sino como una expresión que, parecería, pretende dar mayor énfasis a la conversación. Es posible que la intención del director haya sido dar mayor apego al lenguaje juvenil, sin embargo el término no aporta con mayor profundidad, sino que crea un vacío narrativo en el ámbito del lenguaje.

En la película, la música desempeña un papel fundamental porque acompaña a la narración, y porque se conjugan canciones clásicas de la cultura popular ecuatoriana con el punk¹⁵. En los créditos de apertura de la película se puede escuchar el pasillo *Pesares* interpretado por Julio Jaramillo, que comienza siendo diegética y pasa a ser extradiegética, una canción que evoca nostalgia por el paso del tiempo, mientras vemos fotos de la familia de los Chávez que resumen la vida de los padres y los hijos desde su niñez hasta su juventud¹⁶. La canción *Simón*, que interpretan *Los Propios*, la banda de Luis, en ritmo de punk, está cargada de vacío como ya se analizó en el primer apartado de este capítulo. Otro aspecto interesante es la fusión musical de lo viejo con lo nuevo, como la reedición en punk de la canción *Guitarra vieja*, interpretada por Carlota Jaramillo, un ritmo originalmente compuesto como albazo, un tipo de música andina.

El director emplea los fuera de campo de una manera eficiente en cuatro partes concretas de la película: la muerte del padre, la golpiza que Luis le propina al hijo del Lagarto, la matanza del Lagarto a Lucía, Paco y Rodrigo, y el ajusticiamiento final por parte de los

¹⁵ En el anterior apartado, se hizo mención que SOSP es conocida como ‘una balada punk’, y MNHCC también trae a colación el tema del punk, esto provocó que se empezara a hablar de una corriente de cine punk en Ecuador, propuesta que pronto fue descartada.

¹⁶ El pasillo es un género musical popular de la música ecuatoriana, tuvo su mayor auge con Julio Jaramillo y su generación en la década de los 60. Los pasillos generalmente evocan tristeza, como el caso de *Pesares*: ¿Qué me dejó tu amor que no fueran pesares? ¿Acaso tú me diste tan solo un momento de felicidad? ¿Qué me dejó tu amor? Mi vida se pregunta y el corazón responde: pesares, pesares.

militares. Para ello, se destaca el manejo del sonido que resuelve bien estas escenas sin mostrar toda la violencia que encierran estas acciones. En la secuencia entre los minutos 00:16:07 y 00:16:40 ocurre la muerte del padre. La cámara ingresa a la sala de la casa de los protagonistas y permanece allí, mientras se escucha que desde el comedor gritan la mamá y Luis. Paco va hacia el comedor, al salir de la toma se escucha cómo la madre da un grito y llora porque su esposo ha sufrido un paro cardíaco. Vuelve a entrar en toma Paco viendo al piso y la hermana ingresando al comedor, saliendo de toma y gritando reclama a los hermanos. Secuencias similares son mostradas en los otros casos.

En la escena ubicada entre los minutos 00:54:29 y 00:55:06, Paco se sienta en el borde de la piscina a medio llenar de su casa, a leer la novela *Plataforma* (2001), de Michel Houellebecq, convirtiéndose en una cita directa de la influencia que este polémico escritor francés mantiene sobre el director y guionista de la película, sobre todo cuando intenta retratar la angustia existencial pequeño-burguesa del personaje. Esta película constituye un homenaje del director a la ciudad de Portovelo de donde es oriundo. *Portoviejo Rock City*, el letrero que se lee en la película es un guiño al festival de música que se lleva a cabo el 31 de diciembre en dicha ciudad.



Entre los años 1968 y siguientes, en el fervor del Mayo francés, se llevó a cabo un amplio debate sobre el cine y la ideología en revistas como *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *La nouvelle critique*. El artículo “Cine/ideología/crítica I”, ofrece una clasificación de las películas de acuerdo con la idea de que “todo film es político, en la medida en la que está determinado por la ideología particular que lo produce” (Comolli et al., 2016, p. 113). Esta película se sitúa dentro de la primera categoría que establecen los autores: es un filme que se sumerge por entero en la ideología, la expresa, la vehiculiza sin distinción ni perversión. En efecto, aunque en un primer momento, estas películas parecen estar alejadas del problema ideológico, las narraciones sí van construyendo una forma de pensar la política en su discurso cuando se describe la desintegración de la sociedad ecuatoriana por acción del individualismo o hiperindividualismo (Lipovetsky, 2015), cuando se deja ver que no hay cabida para un cuerpo social, sino solo para un cuerpo individual. Lucas Franco, personaje de SOPS, no se identifica con otros individuos: “No soy parte de ninguna generación ni X, ni Y, ni Z, inventos para tontos del primer mundo”.

Esta descomposición de lo colectivo da lugar a que Narciso juegue a inventar ideologías propias para autosatisfacerse. Lucas (SOSP), como ya se anotó, estudia en la Facultad de Jurisprudencia de una universidad privada, y en sus momentos de profunda depresión, expresados en el diálogo con el que se da apertura a la película, dice: “La realidad como que no es lo mío”. Estos estados depresivos podrían terminar en suicidio; sin embargo, la narración afronta el tema de forma tímida, no llega a una confrontación ni con el mundo real ni con el mundo psicológico de los personajes, menos con el contexto político. El compromiso social de Lucas es nulo, ni siquiera neutral. Similares ideas aparecen en *Saudade*, cuando uno de los personajes exclama en tono burlesco en medio de una fiesta:

“El país se derrumba y nosotros de rumba”. En efecto, Ecuador atravesaba en ese periodo el feriado bancario, y a estos adolescentes no parece importarles.

La postura pequeño burguesa de estos personajes anula completamente toda suerte de devenir histórico. La ideología que Lucas propone es la *anarquía de la imaginación*, que la define como: “Es cuando tú decides hacer una cosa por ti mismo. Tú tienes que decir, puta, maldita sea, soy un ser humano y no voy a seguir a otra persona. Yo por lo menos no nací para ser un seguidor”. De igual manera, Paco Chávez expresa en uno de sus diálogos que necesita “un poco de anarquía”. ¿Muerte de las ideologías? Muerte de toda forma de conciencia política, de transformación, de cambio, de sentido revolucionario. Es una posición personal que refuerza su egoísmo.

En 1989, tras la caída del Muro de Berlín, Francis Fukuyama en el ensayo “The End of History?”, que luego se transformaría en el libro *The End of History and The Last Man* (1992), propuso el triunfo absoluto del liberalismo como forma política por haber logrado mayores resultados en la historia humana al defender los más altos valores como la democracia y la libertad. Esta tesis, sustentada en la filosofía política de Hegel y en la lectura que hizo el filósofo ruso Alexandre Kojève sobre el hegelianismo, implicó una visión de la victoria única del neoliberalismo y, aunque Fukuyama no lo considere, la muerte de las ideologías. Para el autor, la lucha de clases entre burguesía y proletariado propia del capitalismo sería superada una vez que el obrero reconozca su coraje (*thymos*) para trabajar incansablemente hasta alcanzar la meta de igualar en riqueza y oportunidades a los burgueses; de esa manera llegaría al reino de la libertad, en el que cada individuo es igual al otro en derechos y en deberes. A esta propuesta se debe sumar la visión de los filósofos posmodernos. Lyotard (1987) habló del fin de los metarrelatos. Lipovetsky (2002) propuso hablar de un nuevo contexto económico, ideológico y político

que está ceñido por la nueva pobreza y la erosión de los grandes mitos históricos de la modernidad (la revolución, el nacionalismo, el Estado, el progreso.

En la práctica política, este tipo de pensamiento ha implicado la completa apatía de los miembros de las diferentes sociedades, comenzando por las sociedades de los países del primer mundo. En el tercer mundo, aunque de forma tardía, se ha asumido esta forma de acción política que no busca la completa transformación del sistema, sino implementar parches o reformas a las caducas estructuras de las sociedades nacidas como colonias y que continúan dentro de los procesos de neocolonización.

Es por eso que el cine como producto de este tipo de condiciones económicas y sociales pone de relieve este tipo de situaciones. Así, en la escena final de *Saudade* se recrea una manifestación en contra del gobierno de turno, en la cual se ven indígenas y obreros. Miguel, el personaje principal de la película, sin ninguna conciencia de la lucha de clases se une a los manifestantes y empieza a gritar consignas como: “El pueblo unido jamás será vencido”. No se puede llegar a la conclusión de que este golpe de suerte, encontrarse en medio de una protesta, haya dado lugar a que Miguel tome conciencia de la lucha política; en toda la película él está encerrado en sus pensamientos, así como en el Valle de los Chillos¹⁷ y sus paisajes idílicos.

Con relación al tema de la destrucción de lo político, si bien Narciso crea una falsa consciencia, en el momento en que debe asumir un compromiso político, cuando debe ingresar en la política formal, pasa a formar parte de un partido político para ser electo por votación con el único propósito de llenar su ego y no trabajar por sus electores. Esto pasa con Francisco Chávez (MNHCC) que al final de la película aparece preparando su

¹⁷ El valle de los Chillos es una región perteneciente a la ciudad de Quito en donde se ha asentado un sector de la clase media alta y alta, convirtiéndola en una especie de ciudad satélite.

candidatura para diputado, con el propósito de autosatisfacerse con su nueva droga, el poder.

MNHCC retrata la forma de manejar la política tradicional en Ecuador –basada en la preeminencia de partidos políticos algunos ligados con ideologías de derecha, otros de izquierda y los que se han declarado de centro o moderados– y este completo desinterés de la juventud por la participación política. Esta fusión da como resultado que los personajes, no solo en MNHCC, sino en el resto de películas del corpus central, se hallen en contra del orden, primero familiar, paternal y luego social, una posición que denominan anarquía, aunque no llegue a la supresión del Estado como propuso Bukinin u otros autores de esta línea de filosofía política.

Las formas tradicionales de hacer política en Ecuador suponen, en la mayoría de casos, políticos mezclados en actos ilícitos de nepotismo, sobrepagos en obras públicas, malversación de fondos del Estado, lo que nos lleva a aseverar que existe una especie de naturalización de la corrupción. Es tan fuerte esta idea que en el imaginario de los ecuatorianos y latinoamericanos se llega a considerar que hay una relación directa entre un político y una persona que se enriquece ilegalmente valiéndose de su puesto en el Estado. El cine pone en escena este problema: existen dos escenas claves con relación al tema de la corrupción. La primera, en SOPS, se desarrolla en una clase a la que asiste Lucas, cuando se aborda la teoría del delito. Lucas le pide al profesor, que es el decano de la Facultad, que profundice la definición dada sobre la corrupción, a lo que el decano responde:

Es que esto no es matemáticas, ya, esto es naturaleza humana. Esto es como un plato de comida, si tú dejas un plato de comida puesto allí en el mesón durante suficiente tiempo se va a podrir, pues. De ahí viene la corrupción. Pero para entender la corrupción tú tienes

que entender el poder. Lo que pasa que desde tu postura de niño bien, tú en este momento careces de poder. (...) Yo, el poder no te lo puedo explicar, te lo puedo enseñar. Y para que lo sientas, voy a hacer un ejercicio de poder sobre ti. Quiero que para mañana me traigas un ensayo de doce páginas sobre la corrupción en el ámbito legislativo en los cuarenta últimos años de vida nacional. Y para que sientas ya físicamente la profunda responsabilidad que acarrea el poder, vas a compartir ese trabajito con todos tus compañeros aquí presentes (Yépez, Carrasco y Mora, 2012).

La escena intenta mostrar que la corrupción procede del orden natural, aunque no queda claro de dónde procede el poder. Para el decano, existe una estrecha relación entre el poder y la corrupción, y llega a la conclusión que la persona que ejerce el poder es capaz de utilizarlo a su beneficio, incluso sin importarle el bienestar de la colectividad, así lo deja ver el ejemplo que el decano pone a la clase.

En la siguiente escena que plantea la definición de la anarquía de la imaginación, el decano de la facultad y Lucas conversan sobre la relación del decano y el padre de Lucas, compañeros en los tiempos universitarios. El decano comenta que fueron “un par de idealistas pesados (...) casi trotskistas”, en alusión a que en esos tiempos estaban ligados con los movimientos universitarios de izquierda, pero, continúa, cuando la gente se hace mayor se vuelve realista y “se deja uno de cojudeces”. En algunos fotogramas se puede apreciar una foto del decano con Bush padre y en otro fotograma un recuerdo de la Estatua de la libertad, que da a entender su postura política.

En otra escena se enfoca al decano ejerciendo el poder y, por su explicación, practicando un acto de corrupción: intenta defender a unos estudiantes que fueron expulsados por actos de deshonestidad académica, como se llegará a saber en unas escenas más adelante. Asimismo, mientras transcurre la película se va revelando que el decano es dueño de un

prostíbulo en el que explota a mujeres de nacionalidad extranjera. Esto reforzaría el punto de vista propuesto por este tipo de discurso cinematográfico, que la corrupción nace del abuso de poder, pero no se explica en profundidad por qué el sistema capitalista necesita de este tipo de personajes que se convierten en lacayos de las potencias imperialistas.

SOPS intenta mostrar cómo la corrupción se encuentra en el sector privado de la sociedad ecuatoriana, mientras que en MNHCC, como ya se analizó en la paráfrasis, intenta plantear qué es lo que ocurre en la esfera de lo público. El personaje de don Pedro Rodríguez aparece como un político ligado con los intereses empresariales, es diputado por un partido político, lista 11, con el eslogan “Unidos por el cambio”, como se puede ver en una pintura afuera de la casa del Lagarto, y al final de la película lo hallamos haciendo proselitismo para las próximas elecciones en las que se encuentra como candidato para la prefectura de Manabí y Paco como candidato para diputado. No hay ningún indicio o señal que proponga la postura del partido al que pertenece, si es de derecha, de centro o de izquierda, incluso sería aventurado suponer que parodia de alguna forma al partido de Correa, y esto a pesar de que el color con que identifica a su partido es verde en tonalidad claro y oscuro. Como político está involucrado con actos de corrupción, participa en el asesinato del Lagarto para vengar la muerte de su hija, practica nepotismo al entregar el manejo de las aduanas a su yerno quien, a su vez, introducía mercadería ilegal a Ecuador, y lo hace cuando, según narra Paco, pide que borren el nombre de don Pedro de todos los registros para no mancharlo.



(Paco en un mitin político de su candidatura para diputado. MNHCC, 2012).

El contexto del cine actual obedece al periodo de la creación del movimiento Alianza País, y la ascensión a la presidencia de su líder, Rafael Correa, con el proyecto de la Revolución ciudadana, un periodo que supuso para el país una relativa estabilidad política. Las películas producidas en este periodo parecerían mostrar esa sensación de orden político, y para hablar de ello se emplean como personajes principales, casi en su totalidad, a personas de la clase media-alta, el grupo que mejor puede pronunciarse al respecto. En ese sentido, podríamos aplicar a las obras lo que Alain Badiou (2011) propuso cuando analizó la película *Tout va bien?* (Godard, 1972):

El filme abre a una discusión sobre los diferentes sentidos posibles de “todo está bien”, una discusión que por cierto no ha terminado. En nuestras “democracias” satisfechas, “¿todo está bien?” ¿Y en el cine? ¿Todo está bien? Todo está bien, gracias. En la exacta medida en que usted sabe declararlo y asumir sus consecuencias cuando, evidentemente, nada lo prueba (p. 11).

No obstante, la sensación de “todo está bien”, en realidad, es falsa. El legado hoy de la “década ganada”, así denominó Correa a su ejercicio presidencial, son dos

vicepresidentes destituidos por escándalos de corrupción, uno de ellos en prisión por presuntas coimas que recibió de la compañía brasileña ODEBRECH por la atribución de contratos de construcción de presas hidroeléctricas en el país. A ello se suma un número grande de otros políticos fugados¹⁸ del país igualmente por diferentes actos de corrupción. Las actuales condiciones en las que se encuentra la democracia ecuatoriana demuestran la ineficacia de gobierno anterior, una visión que el discurso cinematográfico intenta obviar al mostrar que todo está bien.

Uno de los mayores problemas que debe afrontar todo proyecto político en su teorización y su práctica son los abismos económicos y sociales que en Ecuador existen. No se puede inferir que con buenas intenciones se van a superar estas contradicciones. El proyecto de Alianza País intentó resolver este reto, denominando a cada individuo “ciudadano” que, según su versión, es portador de derechos que en otros gobiernos no habían sido garantizados por el Estado, pero en la práctica esto no transformó la sociedad, sino que la polarizó aún más.

En la película *A tus espaldas* (Jara, 2011), se intentó mostrar esa marcada división de las clases sociales en la ciudad de Quito según la geografía: en el norte se encuentran las clases sociales media-alta y alta, en el sur están asentadas las clases media y baja. La majestuosa estatua de la Virgen, llamada la Virgen del Panecillo por encontrarse en un pequeño cerro del mismo nombre, emblema de la ciudad, está colocada de tal forma que da las espaldas al sur de la ciudad, es decir, a los pobres. Aunque el intento de Jara es interesante, no llega a convertirse en un discurso crítico a la práctica política en Ecuador, se pierde en una comedia que resalta demasiados estereotipos que a la final no resultan

¹⁸ Uno de los casos más sonados fue el de Pedro Delgado, primo de Rafael Correa, quien ejerció el cargo de presidente del Banco Central de Ecuador. Delgado estuvo directamente involucrado en el caso Duzac mientras desempeñaba sus funciones, agravado por la falsificación de su título de Economista, y más aún por su huida del país para evitar los juicios que pesaban en su contra.

graciosos, y borra fílmicamente la diferencia entre el centro y la periferia, los conflictos sociales, la lucha de clases. Lo mismo ocurre cuando en SOSP se hacen evidentes los conflictos y la polarización social según la geografía de otra ciudad, Guayaquil, dividida en la Guayaquil de Urdesa norte, la ciudad acomodada, la ciudad metropolitana, libre de las confrontaciones sociales, frente al El Guasmo, la ciudad pobre. En contraparte están ciudades pequeñas como Portoviejo, ciudades satélites como El Valle de los Chillos o haciendas de la serranía, mirados como lugares paradisiacos en los cuales los protagonistas se sienten a salvo de los conflictos de las grandes urbes.

De igual manera, este tipo de películas también han eludido la plurinacionalidad y pluriculturalidad ecuatoriana: los indígenas, afroecuatorianos, los mestizos con rasgos más indígenas (cholos) son vistos ya sea desde una visión roussoniana, como el buen salvaje, o como simples sirvientes encargados de labores como guardias, choferes o empleados de la limpieza. De ninguna manera ellos oponen resistencia a su dura condición, al contrario, parecen aceptarla como es el caso de la abuela de Juanpa en *Feriado*, quien había sido echada de su trabajo en la casa del tío de Juanpi sin ningún tipo de liquidación, pero no piensa reclamar sus derechos, peor aún cobrar venganza. Podemos sintetizar esta particularidad alegando lo que en su momento señaló Luzuriaga (2014) al revisar el cine posterior a la creación del CNCine en el 2007, aseguraba que el cine ecuatoriano “es castellano, urbano, europeizado y anglo-norteamericanizado. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano” (p. 22), es un cine blanqueado, un cine burgués, agregamos nosotros.

En esencia, este corpus de películas analizadas, con sus directores y guionistas, no hereda la tradición del nuevo cine latinoamericano o tercer cine (Shohat y Stam, 2002) sobre todo de directores que estuvieron apegados a pensar en el cine como instrumento de

transformación social: su intención no es didáctica, su pretensión no es transformar la sociedad, sino que se trata de un cine acrítico, que refleja la decadente sociedad actual y sus problemas que empujan a los individuos hacia el narcisismo, al egoísmo excesivo producto del capitalismo de hoy. Como cine posmoderno que es, lo subrayaron Del Río y Cumaná (2008), recoge la transmutación de la sociedad, de los temas y estilos para poner en escena la heterogeneidad y complejidad del mundo contemporáneo; propone como visión del mundo orientarnos hacia la pluralidad en todos los sentidos para comprender la atomización descentralizadora que domina nuestras realidades; y artísticamente, favorece la articulación de un pluralismo cultural, el que reconoce diferencias sexuales y raciales llamadas periféricas, soslayado por la modernidad atómica, restrictiva e iluminista. Y, continúan los autores, “pensar en posmoderno el mundo significaría encontrar, mostrar las «pequeñas historias» sin encasillarlas en categorías abstractas del tipo «pueblo», «nación», «clase social» o en esquemas dualistas del tipo opresor/oprimido y centro/periferia” (p. 84).

La posmodernidad ha dado lugar a la posibilidad de considerar otras identidades (el problema del reconocimiento del otro); las alteridades que en el cine ecuatoriano han triunfado son las minorías sexuales (gays y lesbianas), pero se han vuelto visibles también las versiones ridiculizantes o estereotipadas que los habían representado anteriormente. No todos los otros han sido reconocidos. Quienes continúan siendo excluidos, marginados, no atendidos en su real dimensión son los grupos culturales indígenas y afroecuatorianos, apenas forman parte del decorado de algunas escenas, no como sujetos que forman parte del conjunto de la sociedad.

Es por eso que este tipo de cine no llega a manifestar un compromiso con la transformación social, más bien intenta mantener los esquemas clásicos de la sociedad ecuatoriana. Su

discurso va desde la anarquía, como forma de desinterés completo por la acción política, hasta otro que destila una deprimente forma de ver la vida en general. Los sujetos que representa se acomodan en el interior de la maquinaria del Estado como servidores públicos o como candidatos para la participación en elecciones a autoridades. Asimismo, como entrevistó Lipovetsky (2003), valores como el amor por la patria dejan de enseñarse y exaltarse, escasean los ideales revolucionarios, nadie sueña con sacrificarse por la sociedad sin clases. Las luchas populares quedan extintas, lo que se ganó en las calles se ha perdido en las urnas. En el siguiente capítulo se analizará de dónde procede este tipo de discurso.

CAPÍTULO III

CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA CLASE MEDIA-ALTA EN EL IMAGINARIO DEL CINE ECUATORIANO RECIENTE

3.1. Los sobrevivientes de la crisis bancaria

El discurso cinematográfico ecuatoriano del corpus de películas analizadas en esta investigación, como se ha intentado demostrar, se desenvuelve en el contexto de la posmodernidad latinoamericana y está impregnado de un fuerte narcisismo que destila en los productos culturales. Esta perspectiva de estudio ha hecho visible que la ética y la política que se expresa en las películas seleccionadas se alinean a ese conformismo aburguesado y a la falta de sentido de la vida, propio de las clases sociales media-alta y alta, cuyos representantes son los portavoces del cine ecuatoriano. Resulta necesario, entonces, continuar rastreando cuál es el origen de Narciso en el imaginario del discurso fílmico en estas producciones audiovisuales.

La relación del cine con la historia siempre ha provocado controversia. Desde los medios académicos hay posiciones que rechazan la idea de que las películas constituyan un medio de estudio de la historia. Barrenetxe y Elazcano (2016), por ejemplo, sostuvieron que “a pesar de las reticencias que suelen existir (y casi endémicas en el medio académico) sobre si el cine es una fuente o no del saber histórico, es muy revelador de la buena salud investigadora que porta esta disciplina” (p. 68). Los autores concluyen que sí existen historiadores que ven en el cine una herramienta válida para la investigación de nuestro pasado, presente e incluso de nuestro futuro y defienden que las películas, series, etc. pueden servir “tanto de documento de lo que se ha filmado como de radiografía o contraanálisis social de enorme significancia de las sociedades que las han creado, pudiendo ser resultado de intereses contemporáneos concretos o de prácticas culturales fuertemente arraigadas” (Barrenetxe y Elazcano, 2016, p. 67).

El historiador Marc Ferro (1991) ha defendido esta relación estrecha entre el cine y la historia; su artículo “Perspectivas en torno a la relación historia-cine” brinda varios puntos de interés para el debate. Uno de sus argumentos es la importancia que en la vida diaria han cobrado la televisión y el cine para los espectadores; a ello habría de sumar, para actualizar la visión del historiador francés, el impacto de las plataformas de *streaming* (Netflix, RTVCPlay, HBO Go, entre otras), con su oferta de películas y series que atraen a un amplio público a nivel mundial con precios relativamente cómodos. Para Ferro, la sociedad actual consume más horas en mirar la televisión o ir al cine que en leer libros impresos o digitales y en ciertos casos la utilización de estos servicios ha llegado a exceder las seis horas diarias.

Ciertamente, los productos audiovisuales son de consumo masivo y de fácil acceso, por lo que las generaciones actuales se educan con base en estos productos que no demandan mayor esfuerzo intelectual y, en algunos casos, tampoco mayor tiempo, a diferencia de la lectura. Del Río y Cumaná (2008) adicionaron otro elemento que justifica esta preferencia: “Una sola imagen, unos cuantos íconos recreados convenientemente con la cámara, y por la ambientación bien pensada y significativa, las palabras de otro tiempo puestas en acción, son mil veces más elocuentes que mil libros de historia” (p. 191). La preferencia de la gente por los productos audiovisuales ha dado lugar a que, en un buen número de casos, estos constituyan las únicas fuentes de información con las que cuentan.

Ferro (1995) afirmó que el cine en algunos casos solo se limita a reproducir un suceso histórico, como una especie de reconstrucción de los hechos, pero también “toma el suceso como un síntoma que nos puede hacer comprender los problemas de una sociedad” (p. 224). Así, continúa Ferro (2008), no es suficiente que una película aborde temas históricos para ser analizada políticamente. En cuanto a la relación entre el cine y la

historia, reconoce que en ocasiones el pasado que se recrea en sus producciones “debe leerse como una transcripción de los problemas de presente” (p. 163). Para Robert Rosenstone (1997) el cine, en el momento que debe reconstruir hechos históricos emplea todo su aparataje y se hace sitio en la tradición cultural, pese a que por largo tiempo ha dado mayor importancia al discurso escrito.

Este protagonismo de los productos audiovisuales y del cine en particular en el mundo desde el siglo XX, según el análisis de Ferro (1991), le permite al historiador comprender las lógicas que dan forma a la interacción del ser humano contemporáneo. La imagen, como han defendido Barrenetxe y Elazcano (2016) crea y refleja modelos (reales o imaginados) que dan lugar a una forma de pensar el presente, el pasado y el futuro. Y si el pasado ayuda a comprender los sucesos actuales, premisa básica de la historia, las imágenes de las que nos provee el cine proyectan las formas de pensamiento del individuo de hoy.

La principal objeción que esgrimen los opositores a que el cine sea considerado como una fuente histórica es que este medio deformaría la visión que se proyecte sobre un personaje o un suceso. Ferro (1991) respondió que este problema realmente no es nuevo, y que desde antaño el arte, mediante la novela o el teatro –fuentes que han recreado la historia desde antes de que el cine existiera– también se encargó de ofrecer su propia versión de los eventos históricos. Y algo más, las piezas de teatro sobre Julio César o Eduardo III de Shakespeare, por mencionar un caso, han informado sobre el pasado a más generaciones que los rigurosos estudios históricos sobre estos personajes. La obra estética, en definitiva y continuando con el autor, actúa y perdura de forma más intensa que la obra histórica, por lo que debería ser estudiada con mucho interés no tanto por su objetividad, sino por

la visión histórica que el director, en el caso del cine, impregna a sus obras. Descubrir la ideología de un filme es, por tanto, un ejercicio histórico.

Los cineastas, como el resto de seres humanos, poseen una ideología que será proyectada en las películas que diseñan. En tal sentido y conforme indicó Ferro (1991), la tarea de un estudioso consiste en atender los métodos que emplean los cineastas para analizar los fenómenos políticos e históricos que luego proyectan en sus obras fílmicas. Ferro, que ha emprendido esta tarea, infiere que existen tres tipos de funciones de las que se valen las películas con relación a la historia. La primera función está relacionada con la memoria y la identidad; la segunda, cuando su objetivo es la comunicación, y la tercera cuando su función es el análisis.

Las películas que pertenecen al denominado cine histórico –el que reproduce una época determinada– pueden servir como parábola o estímulo para que el espectador cuestione el pasado y el hoy, o bien entienda mejor ciertas constantes de la cultura nacional y universal (Del Río y Cumaná, 2008). Este tipo de cine, como han argumentado los autores citados, tiende a mitologizar y metaforizar la historia, por lo que, como ya Ferro (1991) lo ha manifestado, cumple un papel importante en la conformación de la identidad nacional al proveer figuras históricas, de héroes para ser venerados por el patriotismo. Todo filme de época, explican los autores, introduce los antecedentes de los episodios, responde preguntas, conforma orígenes, sugiere pautas, por menores que sean, para la conformación de la identidad individual y colectiva.

En efecto, la imagen colectiva que sobre un suceso conserva la gente siempre depende de cómo es contada la historia. Y la historia se cuenta con ciertas narrativas fijas, así es usual que en las historias nacionales haya un enemigo común al que se debe combatir. Este factor refuerza la identificación de ciertos valores sobre otros, que pasan a convertirse en

antivalores representados por el enemigo. El cine, en algunos casos, actúa como un agente que refuerza este tipo de ideas, pues maneja la misma narrativa y un determinado tipo de ideología que, en ocasiones, puede incluso llevar a cuestionar la historia oficial. Como sostuvieron Del Río y Cumaná (2008), el cine le brinda al espectador información adicional a la que posee sobre los personajes o hechos referidos para que juzgue las ficciones, usualmente creaciones independientes, libres de crear sus lineamientos propios, no siempre con pretensiones de fidelidad histórica y no siempre dispuestas a dejarse atrapar por el engaño de la objetividad.

Se puede comprender lo dicho si revisamos un caso de la cinematografía ecuatoriana, la reciente película *Mono con gallinas* (León, 2013) que narra las desventuras de Jorge, un adolescente que por problemas familiares huye de casa y se enlista en el ejército cuando estalla el conflicto armado de 1941, la llamada Guerra del 41. Este enfrentamiento bélico entre Ecuador y Perú fue ocasionado por un problema limítrofe entre ambos países. La película intenta contar la historia no oficial de este conflicto. En el imaginario nacional se había construido la imagen de unos bravos soldados que defendieron la arremetida de los invasores del sur, acción que permitió mantener el orgullo patrio en alto. El director replantea el tema histórico, basado en un relato de su tío abuelo, y da cuenta de las precariedades de la tropa ecuatoriana. Su obra recrea los serios problemas que los soldados ecuatorianos sufren por el descuido de las autoridades que no atienden sus necesidades básicas, lo que les convertía en un blanco fácil no solo para los “enemigos”, sino también de enfermedades como la malaria, que antes del último enfrentamiento bélico ya había matado a varios soldados. Y hace hincapié en la ayuda humanitaria que el “enemigo” presta a los prisioneros, los alimenta y cura sus heridas. Esta visión polemiza sobre quién es el verdadero “enemigo”: el que deja morir a sus soldados o el que los salva.

En América Latina la memoria de los grandes conflictos, desde la invasión y conquista de los pueblos ibéricos a los pueblos originarios, hasta las dictaduras militares y civiles que azotaron el subcontinente desde finales de los años 60, y algunas de estas dictaduras avanzaron hasta principios de los 90, como la de Chile, ha sido retratada mediante una gran variedad de películas. Estos eventos, muchas veces orillados por el discurso oficial, que ha intentado borrarlos o enterrarlos en el inconsciente para que no afecten el presente, son traídos de vuelta a la memoria gracias a la cinematografía latinoamericana para que no se pierdan en el olvido y se intente así curar los traumas que afectan la identidad nacional.

Casi todas las cinematografías latinoamericanas recodificaron el cine retro prescindiendo del componente nostálgico/conformista típico de Hollywood. En un proceso de creciente avidez por releer el pasado, se fue potenciando paso a paso la sincera recuperación de la memoria histórica, la estampida del imaginario colectivo respecto al drama humano compartido por todos en tiempos de oscura intolerancia y militarismo (Del Río y Cumaná, 2008, p. 197).

Además del cine histórico, existe cierta cinematografía que, en tonos individualistas, narra una historia desde la mirada del director y guionista y aminora el papel del contexto en el desarrollo de la vida de los personajes de las películas, de esta forma actúa solo como un marco referencial para explicar el descentramiento, la pérdida de las raíces históricas. Vale anotar que esta insistencia posmoderna en recrear el pasado ocurre porque el presente muchas veces carece de nítidos asideros morales e ideológico (Del Río y Cumaná, 2008). De esta forma, el cine y la televisión dan lugar a que la memoria individual se convierta en memoria colectiva (Ricoeur, 2000) y pasan a formar parte de los archivos que la historia debe tomar en cuenta para su estudio; la imagen audiovisual

se convierte en otra fuente histórica más por la forma en que ahonda en la comprensión de las sociedades humanas (Barrenetxe y Elazcano, 2016).

En la cinematografía ecuatoriana la memoria y el olvido son temas que, en general, han sido tratados de forma indiferente por la ficción, y ha sido el documental el que se ha encargado de retratar los conflictos económicos, políticos y sociales del país de forma directa. *Con mi corazón en Yambo* (Restrepo, 2011) y *La muerte de Jaime Roldós* (Sarmiento y Rivera, 2013) son muestras documentales en las que la reconstrucción histórica es el tema central. En el primer caso se reactivó la memoria sobre la desaparición de los hermanos Restrepo por parte de la Policía, uno de los actos más sonados de violación de los derechos humanos en el gobierno del expresidente ecuatoriano León Febres-Cordero (1984-1988) al calor de los movimientos insurgentes en Ecuador. En el segundo, se analizó el trágico accidente aéreo acaecido el 24 de Mayo de 1981 en el que fallecieron el expresidente del Ecuador Jaime Roldós y su esposa; el documental especula sobre un posible asesinato en el que la CIA estaría involucrada. Roldós fue una figura cimera del panorama histórico nacional porque su gobierno marcó el regreso a la democracia con su victoria en las urnas para el periodo de 1979-1984.

El cine latinoamericano, de igual modo, ha puesto de relieve importantes sucesos históricos de la región. Uno de esos episodios es la crisis financiera que experimentó la gran mayoría de estos países. El documental *Memoria del saqueo* (Solanas, 2003) analizó la situación que Argentina vivió en este periodo e intentó mostrar cómo los ajustes neoliberales que comenzaron con el gobierno de Raúl Menen y que, gracias a las grandes movilizaciones populares, terminaron con la renuncia del presidente de ese entonces, De la Rúa, fueron acrecentando la pobreza de los sectores medios y hundiendo en la miseria a la clase baja en este país.

Las películas de ficción también han esbozado argumentos sobre este tema. La obra argentina *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000), entre sus últimas escenas retrata el cierre de un banco y las protestas que se llevan a cabo en la calle por los cuenta ahorristas que se sintieron estafados por el directorio de esta institución financiera. La obra paralelamente destaca la corrupción, una constante en el gobierno de Menem y que continuó en el De la Rúa. Para Salas (2016), este filme sintonizó con las preocupaciones de la sociedad argentina y con la dura imagen que tenía de su presente: el saqueo de las instituciones públicas, el desprestigio de la clase empresarial y política y la crisis económicas y el famoso “corralillo” que no supo solventar el gobierno de Fernando De la Rúa. En Ecuador, dos obras del corpus seleccionado, *Saudade* (2014) y *Feriado* (2014) aluden al momento de crisis ocurrido en el llamado feriado bancario, iniciado el 8 de marzo de 1999, decretado por el entonces presidente Jamil Mahuad.

No resulta extraño que la memoria cinematográfica se haya anclado en estos momentos. Ciertamente, la América Latina de esta época se ha desenvuelto de crisis en crisis. Los organismos internacionales, como exigencia para el préstamo de dinero a los gobiernos, han presionado fuertemente para que los sectores estratégicos de las economías nacionales pasen a manos de empresas privadas a modo de concesión o incluso vendiéndolas a precios irrisorios. Estas y otras reformas que se iban implementado paulatinamente por parte de los gobiernos fortalecían el modelo neoliberal que se fue implantando a lo largo de los años noventa. Pablo Andrade (2005) explicó las premisas ideológicas y filosóficas fundamentales del neoliberalismo:

1. el predominio de la economía sobre cualquier otra institución; 2. la creación de condiciones que permitan la oferta abundante de fuerza laboral, bajo el supuesto de que esta oferta puede ser absorbida por el crecimiento continuo de las actividades productivas;

3. el incremento sostenido de la productividad; 4. la promesa de que el permanente avance tecnológico y la competencia entre actores económicos racionales traerá una elevación de los estándares de vida de todos los miembros de la sociedad, y esta en su conjunto evolucionará hacia delante (i.e.: “progreso”); y 5. que la existencia de un mercado libre de regulaciones e interferencias políticas resultará en la asignación más eficiente y socialmente óptima de los recursos de una sociedad (p. 176).

En el caso de Ecuador, la aplicación de estas medidas se produjo con tal rigor por órdenes del FMI a raíz del shock de la deuda en 1982 (Miño, 2008), que se tradujo en una violencia económica. Cuando el país, al igual que otros países latinoamericanos, se vio en la imposibilidad de cumplir con el pago de los intereses, el Gobierno implementó medidas económicas (paquetazos) para que el pueblo ecuatoriano pague la deuda contraída. El problema se agravó a partir del año 2000 porque el efecto se recibía en moneda “dura”, es decir en dólares, cuando ante tales políticas implicaban la pérdida de la moneda nacional, el sucre.

Dentro del plan del imperialismo estadounidense para convertirse en la única potencia hegemónica, se imponía la necesidad de dolarizar sus áreas de influencia para evitar que otras monedas ganen terreno. La dolarización implicó convertir al dólar en moneda de curso legal en las colonias, semicolonias y neocolonias de los Estados Unidos en su tiempo para que cumplan las funciones que corresponden a las monedas locales, esto es, unidad de cuenta, medio de pago y reserva. De esta manera, los países dominados perderían aún más su capacidad para actuar de acuerdo con las necesidades internas, renunciarían a la soberanía sobre las políticas cambiarias, monetarias y crediticias que pasaban a ser controladas directamente por el Sistema de Reserva Federal de los Estados Unidos.

En esas circunstancias se creó la *Ley para la Estabilidad Monetaria Internacional* (IMSA) que dolarizaba algunos países (Acosta, 2001). En Latinoamérica no fue necesario dolarizar a todos los países, bastaba con algunos para que automáticamente el continente quede sometido a la Política Monetaria dictada desde la Reserva Federal estadounidense. Evidentemente el control monetario significó un mayor control político que redundó en grandes beneficios económicos para Estados Unidos. En la propia IMSA se señalaba que la dolarización incrementaba las ventas de Estados Unidos y disminuía los riesgos de los inversores estadounidenses, beneficios a los que se sumaba el ingreso adicional que la Reserva Federal obtenía por la emisión de la moneda e interés percibido de parte de los países para la inversión en la Reserva Monetaria Internacional líquida. El FMI y el BID asesoraron todo el proceso de dolarización en Ecuador.

La crisis financiera que atravesó el país fue el detonante para que el gobierno ecuatoriano optara por la dolarización. En 1998 los bancos se declararon en peligro de quiebra y exigieron al Estado que les entregue dinero para solucionar sus problemas de iliquidez. Entre agosto de 1998 y febrero de 1999, el Estado, a través del Banco Central, entregó a los banqueros más de 1000 millones de dólares, pues desde antaño había mostrado estar al servicio de la burguesía bancaria y en contra de los intereses de pequeños negocios, talleres artesanales o fincas pequeñas, como lo demuestra el hecho de que todos estos estuvieron en peligro de quebrar y no recibieron dinero alguno para que superen la crisis. Como en anteriores ocasiones en la historia nacional, los banqueros se endeudaron y ganaron millones con sus negocios de préstamo de dinero, deudas que luego fueron pagadas por el pueblo. En este sistema, ciertamente, las ganancias son privadas y las pérdidas son sociales.

Pero la magnitud de la crisis hizo insuficiente esa ayuda que el Gobierno proporcionaba a los banqueros. Los bancos debían aprovisionarse de dólares para efectuar los pagos al exterior y entre enero y septiembre de 1998 pagaron alrededor de 335 millones de dólares a los acreedores internacionales. La demanda de dólares por la banca presionó el mercado cambiario y comenzó la escalada del dólar, lo que ocasionó que el sucre, la moneda local, se devaluara en un 15 %. Para sostener los precios del sucre, intervino el Estado con 1621 millones de dólares, se vendieron dólares de la Reserva Monetaria Internacional por un monto de 700 millones de dólares, lo que redujo en un 36 % la reserva nacional entre julio de 1998 y febrero de 1999.

La inestabilidad provocada por las presiones sobre el tipo de cambio ocasionó que el capital extranjero emigre en forma masiva, práctica usual que siguen los inversionistas extranjeros cuando observan la menor señal de peligro. Gracias a la tecnología de las telecomunicaciones y a la liberación financiera, vigente desde 1994, fue posible el retiro de los capitales de inversión extranjera en forma inmediata y sin ningún tipo de restricción. La situación se agravó con la baja de los precios del petróleo y la reducción del volumen de las exportaciones. El año 1998 terminó con el mayor déficit fiscal del país en los últimos veinte años. La crisis financiera experimentó su clímax en 1999. La devaluación monetaria en Brasil del 18 de enero de 1999 intensificó la presión especulativa sobre el sucre, a lo que se sumó el impuesto del 1 % a la circulación de capitales, uno y otro incitaron el retiro masivo de los depósitos de los cuenta ahorristas, lo que provocó mayor iliquidez y alimentó la fuga de capitales. En respuesta, el 8 de marzo el Gobierno decretó el *feriado bancario* cuando el Banco Central había sido literalmente saqueado, pues se entregó a los banqueros hasta los billetes viejos que iban a ser quemados. Este feriado, que duró una semana, tuvo el objetivo de congelar las cuentas de más de 500 dólares. Posteriormente, el 11 del mismo mes, el Gobierno anunció

una serie de medidas económicas para fortalecer la economía, pero, a pesar de ello, incumplió con la deuda externa que debía pagar el 31 de agosto del mismo año.

El gobierno de Mahuad en medio de la crisis buscó favorecer únicamente a los banqueros y acreedores externos: no proporcionó dinero a los pequeños comerciantes y continuó dando dinero a los bancos, los que trasladaron el capital a sus empresas vinculadas, asegurándolas de esta manera ante una eventual quiebra. Solo Filanbanco recibió 700 millones de dólares, los que fueron invertidos en la compañía de cerveza Biela de propiedad de los mismos dueños del banco. Con el pretexto de devolver el dinero congelado, el Gobierno emitió moneda y provocó una inflación del 300 % entre marzo de 1999 y enero del 2000, la más alta registrada en la historia del país.

La escalada del dólar fue incontenible, había llegado hasta 18 mil sucres. El temor a la devaluación hizo que las empresas, bancos y público en general acumularan dólares, lo que hacía que su precio siga en aumento. El dinero entregado a los banqueros por el Estado les sirvió para que obtengan enormes ganancias con la compra-venta y especulación de dólares en los meses de la inestabilidad monetaria. El salvataje bancario transfirió dólares hacia los banqueros por las siguientes vías: (a) 900 millones de dólares de crédito neto del Banco Central al sistema bancario entre agosto de 1998 y febrero de 1999, (b) 3800 millones de dólares de depósitos congelados en marzo de 1999, y (c) 1300 millones de dólares de crédito del Banco Central al sistema financiero a través de bonos a favor de la Agencia de Garantía de Depósitos (AGD), entidad creada para que el Estado pague las cuentas congeladas de los depositantes de los bancos. Este monto equivalió a tres años del gasto total del presupuesto del Estado en Educación y Cultura (494.2 millones de dólares en 1998), a más de nueve años del gasto total en Salud (160 millones de dólares) o a 10 años en desarrollo agropecuario (153 millones de dólares).

En total 6 000 millones de dólares fueron entregados a los banqueros en menos de dos años, los cuales fueron utilizados para adquirir divisas a una cotización favorable, compra de bonos de estabilización al Banco Central y obtener enormes utilidades con la especulación cambiaria. A todo ello hay que agregar la utilización de recursos públicos sin riesgo de retiro por el congelamiento de los depósitos que fueron licuados por la devaluación y sobre todo por el traslado de los pasivos quebrados al Estado, mientras los banqueros se quedaron con las empresas vinculadas. El resultado de esta crisis financiera fue una inflación y una hiperrecesión sin precedentes, la quiebra de pequeñas y medianas empresas, y el consiguiente aumento del desempleo y la emigración al extranjero.

En definitiva, la economía colapsó entre el 30 de diciembre de 1999 y el 6 de enero de 2000, se devaluó el sucre en 25.7 %. Wilma Salgado (1999) sistematizó los efectos de la crisis en el mes de diciembre: la tasa de desempleo pasó de 4.3 % (165 mil desempleados) al 13.8 % en agosto de 1998 (478 mil desempleados) y al 18.1% en mayo de 1999 (643 mil desempleados). La tasa de subempleo pasó del 53.6 % en agosto de 1998 (1 930 000 personas) al 54.4 % en mayo de 1999 (1 958 000 personas). El 74 % de los hogares encuestados en ese año por CEDATOS en varias ciudades del país manifestó que al menos uno de sus miembros estaba desempleado o subempleado; el 36 % de los hogares encuestados respondió que al menos uno de sus miembros había cambiado de domicilio o salido del país en busca de empleo; el 54 % de las familias indicó que sus hábitos alimenticios habían cambiado tanto en cantidad como en calidad de los productos, ya sea con un menor consumo o con una alteración en la dieta alimenticia; el 56 % de las familias también había disminuido su gasto en atención a la salud, el 58 % redujo su gasto en vestuario, y el 60 % disminuyó el dinero que empleaban en recreación. En otros ámbitos, el 83 % de las empresas grandes, medianas y pequeñas a nivel nacional se vieron

obligadas a cambiar sus planes de trabajo y producción, ya sea con la suspensión de plazas de trabajo, con la modificación de turnos o jornadas laborales o con ajustes en los programas de producción.

Frente a esta situación, los asesores internacionales de Mahuad, vinculados con el FMI y el BID, Domingo Cavallo, Jeffrey Sachs y Rüdiger Dornbusch, no encontraron mejores condiciones para proponer la dolarización como salida para la crisis en Ecuador. Esta medida fue acogida por el Gobierno, cuya popularidad para ese entonces rozaba el cero. El único factor no favorable para implantar la dolarización en aquel momento era el descontento popular, pero los promotores de la política fueron hábiles para apaciguar al pueblo y engañarlo. El 9 de enero de 2000, Mahuad oficializó la dolarización a 25 000 sucres por dólar. La reacción del pueblo no se hizo esperar. Y como alguien tenía que ser sacrificado en nombre del capital financiero internacional y los banqueros ecuatorianos, ese fue el entonces presidente de la República. Toda la furia popular se canalizó hacia este personaje y los propios líderes políticos de la banca ecuatoriana se pusieron a la cabeza para exigir su salida del poder, convertido en culpable de la crisis. El pueblo, por su lado, estaba cegado por el teatro que se había dado con el golpe de Estado que lanzó a la fama a Lucio Gutiérrez. Mahuad huyó hacia los Estados Unidos y el dólar llegó para quedarse.

Gustavo Noboa, el ascendido a la presidencia, ratificó en el Ministerio de Economía a Carlos Julio Emanuel y todo lo actuado para implementar la dolarización. El 29 de febrero, 63 diputados, una mayoría conformada por la *Democracia Popular* (lista 5), *Partido Socialcristiano* (lista 6), *Partido Conservador* (lista 1) y *Partido Roldosista* (lista 10), aprobaron en el Congreso Nacional la *Ley de Transformación Económica del Ecuador* (Ley Trolebús), cuya principal reforma fue la adopción del dólar como moneda

nacional. La entrada al sistema de dolarización significó ganancias especulativas por más de 650 millones de dólares en menos de cuatro meses para quienes lograron acaparar las divisas. El 9 de septiembre de 2000 fue el último día que circuló el sucre.

En conclusión, usando las palabras de Vera (2013), el salvataje bancario explica la profundización de la crisis y supuso el pretexto para dolarizar el país porque alimentó la fuga de capitales y dio lugar a la devaluación, la inflación, la recesión y, en consecuencia, al aumento de la pobreza. La clase media sufrió una gran polarización, los dueños de pequeños comercios debieron cerrar sus negocios, mientras que otros grupos de la clase media se fortalecieron por estar ligados directamente con el Estado, altos funcionarios, burócratas, empleados del sector de la salud, trabajadores sindicalizados de las industrias, así como ciertos servidores estatales.

De igual forma, los acontecimientos ocasionados por el feriado bancario vinieron a constituirse en el punto de giro hacia lo que serían las nuevas formas económicas y políticas en Ecuador. La polaridad entre la derecha neoliberal y la izquierda socialista llegó a indiferenciarse, aun cuando filosóficamente hablando hay radicales diferencias entre ambas doctrinas. Si bien el neoliberalismo abrió el camino para que los sectores estratégicos del país fueran puestos a la venta, el socialismo del siglo XXI terminó por rematarlos al mejor postor que ya no sería Estados Unidos como en el siglo pasado, sino el creciente imperialismo chino. Entonces, es posible afirmar con Troya (2015) que la historia social y política de las últimas décadas en Ecuador está perfilada por el neoliberalismo latinoamericano, impuesto por los EE.UU, por el denominado socialismo del siglo XXI, y por la repercusión de acontecimientos como el feriado bancario, la pérdida de la moneda o el acentuado protagonismo de ciertos actores políticos.

La crisis económica y política que atravesó Ecuador entre finales de 1999 y principios del 2000, consolidó un bloque popular cuyo objetivo fue el cuestionamiento de las decisiones que la cúpula del poder estatal había tomado con relación al salvataje de los bancos y posteriormente la dolarización y también llegó a cuestionar las mecánicas del poder en general. Los actores que encabezaron este bloque fueron los indígenas, los movimientos sociales y un grupo de las bandos medios y bajos de los militares, en los cuales destacó el entonces Cnel. Lucio Gutiérrez. El proyecto de este grupo de insurgentes no solo se centraba en sacar del poder a Mahuad, sino en instaurar nuevas formas de poder popular alternativo. Como ya se ha mencionado, la salida de Mahuad fue el chivo expiatorio que las clases dominantes emplearon para apaciguar a las constantes manifestaciones populares que se iban dando, por lo que la idea de conformar un poder alternativo desde estos actores no se pudo cumplir, a esto se sumó que los militares fueron los primeros en aliarse con los grupos de poder tradicionales.

En el momento en que Noboa asumió la presidencia de la República, los militares fueron quienes le entregaron el poder, no pusieron resistencia a que se fueran todos. Las estrategias planteadas por el neoliberalismo continuaron sin ningún tipo de oposición mayor. Después de la Ley trolebús 1, vino la Ley para la Promoción de la Inversión y la Participación Ciudadana, Ley trolebús 2, que fortaleció lo ya hecho por la anterior ley, consolidó la dolarización y disminuyó derechos laborales, así como la apertura para las posibles privatizaciones de las empresas públicas. Esto provocó nuevos enfrentamientos entre manifestantes y la policía, e incluso el ejército, que nuevamente estuvo alineado con el Estado, porque la estrategia que escogió en esta ocasión el grupo de poder fue la represión y no la negociación. Noboa terminó su mandato con baja aceptación, pero no pudo abrir espacio para que el siguiente mandato sea de su misma línea política, sino que dio paso a que el ex Cnel. Gutiérrez se alce con el poder.

Es importante para esta investigación explorar el paso del gobierno de Mahuad-Noboa al del Gobierno de Gutiérrez-Palacios por su poder de incidencia en el contexto de los diez años de gobierno de los presidentes subsiguientes, Rafael Correa y su sucesor Lenin Moreno. Al igual que en el análisis del corpus de películas seleccionadas, estos acontecimientos marcaron el inicio desde el cual se proyectó el discurso que van construyendo los directores y guionistas con relación a sus interpretaciones de la ética y la policía de las clases dominantes en Ecuador.

La alianza entre el PSP (lista 3), MPD (lista 15) y Pachakutik (lista 18) dio como resultado que en todos los puestos claves de la administración se podían encontrar exmilitares o expolicías de Sociedad Patriótica. El entonces presidente de Servicios Públicos de Ecuador, Miguel García, denunció que el decreto 572, que prohibía el incremento del número de empleados, servidores y trabajadores en el sector público, pretendía en realidad despedir a miles de empleados para llenar esas vacantes con militantes de Sociedad Patriótica. El decreto 44 emitido el 22 de enero de 2003, de igual manera, pretendía disminuir los gastos excesivos del Estado como parte de la política de austeridad, pero en realidad se incrementó la burocracia entre el 10 y el 15 %.

Para contentar a quienes contribuyeron con el triunfo de Gutiérrez, el excoronel tuvo que repartir ciertas carteras de Estado entre sus cogobernantes, Pachakutik y MPD, a lo que llamaron *consenso, alianza, participación en espacios democráticos*, pero en realidad fue una alianza sin principios, llena oportunismo y ambición, en definitiva, una alianza corrupta. Este fue el caso de los diputados Salvador Quishpe y Polibio Orellana, quienes legalizaron vía notario el reparto de los puestos en la provincia de Zamora para que no hayan “desavenencias”, y de esta manera el pacto verbal no se desvanezca en el aire.

Otro acto de “alianza” que se dio fue en el momento de elegir al titular de la Legislatura de ese periodo. La mayoría parlamentaria estaba encabezada por el Partido Socialcristiano (PSC), otra porción se dio por participación del partido de gobierno y Pachakutik. A este último, se le concedió una vocalía en el Tribunal Supremo Electoral a cambio de su apoyo a los socialcristianos. Para la elección de vocales del Tribunal Constitucional, todos vinculados al Socialcristianismo, se hizo una mayoría con la participación del PSP, el Pachakutik, el PSC, el PRIAN, la DP y el Alfarismo Nacional. La elección del Contralor General del Estado fue el resultado de la alianza entre ID, PRE, PRIAN, Pachakutik, DP, MPD y Socialistas. Estos momentos en la historia de la política nacional, en los que no existió una postura ideológica y política, sino solo la conveniencia monetaria, fueron los que marcaron la vida política del país.

Para apaciguar a la población en general, Gutiérrez cambió la denominación del Bono Solidario (BS), creado en 1998 por Mahuad como un ínfimo subsidio para las familias más pobres del país, a Bono del Desarrollo Humano (BDH) y efectuó un incremento a su valor. Paradójicamente, la campaña publicitaria que se montó para anunciar la subida del bono de 11,50 a 15 dólares fue mucho más costosa que el pequeño incremento que se estaba llevando a cambio, pues se intentaba vender la idea de que los pobres del Ecuador tienen la suerte de no ser tan pobres como los de los países vecinos.

La ruptura con Pachakutik y el MPD se vino cuando Gutiérrez empezó a dar mayor participación en su gobierno a los socialcristianos y cuando abrió canales de diálogo directo con los Estados Unidos, incluso se declaró como uno de los mejores amigos del país del norte, reanudó lazos fraternales con el FMI, y lanzó políticas económicas severas, entre ellas, incrementó el precio de los combustibles, congeló los salarios en el sector público y redujo los gastos del Estado. Nuevamente comenzaron las protestas contra el

régimen por parte de las organizaciones indígenas, si bien no tuvieron mucha acogida como en otras ocasiones. La extraña coalición electoral triunfadora en las urnas, lo explicó Andrade (2006), no provenía de los partidos políticos tradicionales y usaba un discurso antioligárquico y antipartidista se desarticuló en los primeros seis meses de gobierno. El presidente Gutiérrez aprovechó el alto precio del petróleo nacional y los primeros efectos benéficos de la dolarización para continuar transfiriendo recursos a la fracción dominante del capital financiero nacional mediante el pago de la deuda externa, sobrevivía políticamente con base en alianzas con los partidos políticos claves del Congreso, alineado con Estados Unidos, y usaba las divisiones internas del movimiento indígena para erosionar la capacidad de movilización social.

En este escenario, se fueron destapando varias irregularidades de su administración que involucraban directamente a altos funcionarios colaboradores de su directorio. La alianza con el Partido Socialcristiano y Gutiérrez tuvo corto plazo de vida. El punto de discordia fueron las licitaciones de las privatizaciones de los sectores estratégicos del Estado, pues todos los involucrados estaban tras el control completo de dichos sectores para sus empresas privadas o sus socios en el extranjero. Tras el rompimiento, los socialcristianos que contaban con un amplio número de diputados en el Congreso fueron los primeros en promover la destitución de Gutiérrez. A la luz de estos acontecimientos, el presidente se vio obligado a pactar con otras bancadas políticas como el PRE, del defenestrado Abdalá Bucaram, y el PRIAN de Álvaro Noboa. El nuevo reparto se dirigió a la Corte Suprema de Justicia, al Tribunal Constitucional y al Tribunal Supremo Electoral. El escándalo que puso la soga al cuello al gobierno fue su intención de dar amnistía al prófugo Bucaram. La intención enardeció al pueblo y las protestas, que tuvieron a los forajidos como sus principales actores, no se hicieron esperar

Los forajidos, recuerda Troya (2015), conformaron un movimiento social, se autoconvocaban a través de redes sociales, radio y teléfonos y emprendieron acciones políticas en las calles durante semanas, a riesgo de su vida, para cambiar las condiciones de opresión en las que se hallaba sometido el país. Sus objetivos eran sacar a Gutiérrez del poder, cambiar la estructura corrupta del poder político, además, de forma específica, enfrentaron a oponentes poderosos como algunas élites económicas y políticas que habían comandado el país desde siempre. Su gran problema fue que no poseían una ideología unificadora. Infortunadamente, quienes lograron llegar al poder fueron los mismos grupos de hegemonía económica y política, y otros personajes que había aprovechado del movimiento para hacer plataforma política, y que luego habrían de formar parte de la Revolución Ciudadana, movimiento de Rafael Correa Delgado, futuro presidente del Ecuador.

3.2. El sentimiento de *Saudade*

La película de Donoso inicia con un texto en letras blancas en una pantalla en negro, que sitúa al espectador en el contexto del feriado bancario al que se remarca como el periodo de mayor crisis que se ha vivido en la historia de Ecuador. Como sonido de fondo se escuchan consignas de protesta como: “El pueblo unido, jamás será vencido”, audio que ha sido tomado de manifestaciones reales. A continuación el texto completo:

En 1999 Ecuador vivió la peor crisis económica y social de su historia. La aplicación del modelo neoliberal promovido por los Estados Unidos, la crisis internacional y el mal manejo de la banca llevó al país a una aguda crisis financiera. Ante la cual el gobierno de Jamil Mahuad decidió salvar a los bancos sin importar las consecuencias sociales. Por eso decretó un “feriado bancario” y entregó préstamos millonarios a la banca privada con fondos públicos. Esa decisión provocó el empobrecimiento de los sectores más

vulnerables del país, la migración de alrededor de dos millones de ecuatorianos y finalmente la pérdida de la moneda nacional, el Sucre, al asumir el dólar americano como moneda oficial poco antes del derrocamiento de Mahuad el 21 de enero del 2000 (Echeverría y Donoso, 2014).

Luego se exhiben una serie de fotografías y videos de archivo correspondientes a noticieros de la época. Se destaca al presidente Mahuad en una cadena nacional de radio y televisión diciendo: “El gobierno jamás va a incautar, jamás va a confiscar las cuentas de nadie”; al mismo Mahuad reunido con Domingo Cavallo y el delegado del FMI, tratando el tema de la dolarización; en seguida se ve a Jeffrey Sachs en rueda de prensa diciendo: “I believe that Ecuador is in a very crucial moment”; se alternan fotos de Mahuad con León Febres-Cordero, Jaime Nebot y Heinz Moeller, políticos vinculados con el Partido Socialcristiano, al igual que fotos de Mahuad con Guillermo Lasso, dueño del Banco de Guayaquil, y futuro candidato a la presidencia del país.

Después de estas imágenes de archivo se vuelve a la pantalla en negro y las letras en blanco esta vez indican, como si de un diccionario se tratara, el significado de Saudade, palabra propia del portugués, ‘soledad, nostalgia, añoranza’ (Echeverría y Donoso, 2014).

La narración que plantea la película, tomando el punto de vista del triángulo narrativo de Mckee (2003) y la clasificación que se ha seguido para las anteriores películas, corresponde a la arquitraba o diseño clásico. El relato es completamente lineal, no existen flashbacks. La narración comienza en enero de 1999 y termina en enero de 2000, en la escena inicial aparece el intertítulo *Enero, 1999*, así como en la escena final *Enero, 2000*, mientras la película avanza aparecerán los intertítulos: *Marzo, Abril, Mayo y Junio*, mostrando al espectador el paso del tiempo.



(Inicio de la película. Saudade, 2013).

La narración gira en torno al personaje de Miguel Hernández, un adolescente de 17 años quien está en el último año en una secundaria en el Valle de los Chillos, y al finalizar la película se encuentra en Quito, dando a entender que está estudiando en la universidad. Como ya se ha mencionado en el anterior capítulo, Miguel forma parte de una familia disfuncional, la madre lo abandonó cuando era muy pequeño, su padre tiene una nueva pareja, la pareja del padre de Miguel tiene hija de la misma edad del protagonista, ellos son compañeros en la secundaria. Los conflictos y diferencias entre Miguel y su padre se hacen más grandes cuando la madre de Miguel empieza a enviar cartas contando que se encuentra gravemente enferma y que desea que su exesposo e hijo vayan a visitarla a Buenos Aires, Argentina.

Donoso no hace uso de historias secundarias en la película, la cámara casi no se despegue de Miguel, y sus vivencias son narradas desde la primera persona. También el director crea una estructura narrativa basada en muros y bases frágiles que dan cuenta de la barrera entre los adultos y los adolescentes; por ejemplo, el muro de la escuela que los jóvenes trepan para escaparse de la secundaria. Entre las primeras escenas, cuando Miguel regresa

a casa, salen en pantalla las siluetas de los adultos al fondo de la casa discutiendo sobre cuestiones políticas, el protagonista prefiere no encontrarse con ellos, por lo que entra a su cuarto por la ventana. Recién al minuto 19 aparecen en escena los rostros del padre y la madrastra de Miguel. En varias escenas, los muros de las habitaciones de la casa de Miguel separan lo que está pasando entre los adultos (peleas entre el padre y su pareja) y los jóvenes (Miguel y su hermanastra que los escuchan pelear. Con ello, los muros sugieren la falta de comunicación entre las generaciones adultas y las generaciones más jóvenes.

Estos muros que se van levantando a lo largo de la narración se resuelven en cuatro grandes burbujas que son: (a) el colegio, (b) la casa de Miguel, (c) la casa abandonada (lugar en el cual se reúnen los adolescentes a beber y fumar), y (d) el auto en la escena en la que se escucha gente reclamando en el exterior de un banco. Estas burbujas son ajenas a la realidad exterior, aíslan a los jóvenes, y permiten a los adolescentes hacer lo que quieran y expresarse como quieran, crear sus propias realidades. El diálogo de Manuela en el interior del auto da cuenta de esta situación, el día en que ocurre el feriado bancario, 8 de marzo de 1999, cuando la madre se baja del auto y va a intentar sacar dinero del banco, dijo a Miguel y dos amigos que se quedan en el auto: “No puede ser que un minuto no haya un adulto y se porten como retrasados mentales” (Echeverría y Donoso, 2014).

En cuanto a la fragilidad, una de las metáforas que se alude al respecto es cuando los adolescentes están jugando jenga, la vida de los adolescentes se asemeja a esa pequeña ficha que, al ser mal movida, puede dar hacer caer a toda una estructura. Hay un intento de hacer empatar esa fragilidad de la adolescencia con lo que está ocurriendo en Ecuador con la crisis financiera y posterior caída del sucre, pero también con las estructuras montadas en las burbujas que pueden hacer que se reviente en cualquier instante. La

película intenta centrarse en la fragilidad de los tiempos de la adolescencia, el protagonista Miguel se encuentra creciendo y está descubriéndose. En esta misma dinámica, la aparición de la madre de Miguel que desestabiliza la vida del adolescente y la relación del padre de Miguel con su nueva pareja actúan como elementos que cumplen la misma función: hacer caer una base supuestamente sólida.

Sin embargo, hay espacios en la película que también ponen en escena muros de los cuales los adolescentes intentan escapar, aparecen como lugares que los reprimen, son los casos de la secundaria vista como un espacio casi militar en el que los chicos, en algunas momentos de la película, están marchando como soldados. Los jóvenes se fugan de la secundaria para buscar hongos, que luego los consumen para escapar de la realidad. Otro elemento que actúa como símbolo de escape de la realidad es la bicicleta. En varias escenas los jóvenes van felices montado en ellas, sin que el mundo les distraiga o cuando Miguel huye de casa en bicicleta. Y está el juego de fichas expansivo que Miguel pone en su cabeza: en la escena en la que hay una discusión entre adultos sobre temas políticos, Miguel las utiliza para huir de la realidad.

En cuanto a la utilización del sonido diegético y extradiégetico, el manejo que realiza Juan Carlos Donoso de la cámara y el audio tiene que ver con su vasta experiencia en los videoclips, pues ha trabajado con dos bandas ecuatorianas, Can-Can y Guardarraya. Esta experiencia le permite, al inicio de *Saudade*, recrear una coreografía de bicicletas conducidas por adolescentes mientras se escucha la banda sonora *Casi Siempre* de la agrupación nacional Da Pawn. El director de sonido de la película fue Daniel Pasquel, líder de la banda y director del proyecto musical Marley Muerto. La música de Pasquel, más el juego de planos, en su mayoría planos secuencias ralentizados en la escena inicial de la película, evoca la estética del videoclip.

Un elemento que proporciona al espectador la atmósfera del contexto histórico en el que se desarrolla la narración es la utilización de fragmentos de noticieros que parecen provenir de archivos originales. Se pueden escuchar voces procedentes de la radio y la televisión, que informan sobre los acontecimientos que suceden en ciudades como Quito y Guayaquil, pero esta realidad, contada por la radio y la televisión, es completamente externa a lo que está viviendo Miguel y su grupo de amigos. Así, en la escena en el interior del auto, mientras la madre conduce se escucha en la radio el noticiero *Televistazo*, y su periodista, Alfonso Espinoza de los Monteros, famoso en los medios de comunicación del país, informar sobre la situación del cierre de las instituciones bancarias. No obstante, no aparece en escena directamente lo que está ocurriendo, con excepción del final de la obra, cuando se recrea una manifestación en las calles de Quito.

Otro recurso de sonido es una canción cuna del folclor argentino, *Duerme negrito* de Atahualpa Yupangui, que suena en el interior de la diégesis, versión interpretada por los padres de Miguel, el padre en la guitarra y la madre en la voz. Esta canción está en una cinta de audio, en la que se puede leer *Saudade*, que el protagonista encuentra en un cajón en el cuarto de su padre, al reproducirla se puede escuchar que la madre de Miguel le dedica esa canción cuando era bebé. Esta escena ocurre después de que el padre de Miguel viaja a Argentina y él no puede alcanzarlo en el aeropuerto. La escena, asimismo, evoca nostalgia, tal cual el título de la película y la cinta de audio. Miguel llora inconsolable.

La intertextualidad se manifiesta en ciertas alusiones a la literatura latinoamericana sobre todo del realismo social que estudian con la profesora, interpretada por una actriz argentina, y cuando en otra clase Miguel lee el poema “Sin razón” de Medardo Ángel Silva. Un siguiente elemento intertextual se lo encuentra en el momento en que Miguel lee en voz alta en tono de sátira la obra de Lenin *El imperialismo, fase superior del*

capitalismo, con lo que queda claro que los adolescentes de la película no están involucrados con ningún tipo de ideología.

Ya ahora voy a leer a Lenin a que te ilustres un poco. El imperialismo, fase superior del capitalismo. En los momentos revolucionarios por los que estamos atravesando este es el orden del día para la convocatoria de una asamblea constituyente, donde lo más peligroso son las gentes que no desean comprender que la lucha contra el imperialismo es una frase vacía y falsa, sino que se ve ligada a la militancia política (Echeverría, 2014).

La lectura del texto de Lenin es interrumpida por la pregunta de una amiga de Miguel, cuando, con una foto en mano, le pregunta: “¿quién es ella?”, una pregunta extraña porque es una foto de un grupo en la que no parece sobresalir mujer alguna por encima del resto de personas. Miguel responde que es su madre y que está con un grupo de guerrilleros, con lo que se da a entender que ese fue el motivo por el cual tuvo que salir exiliada del país y abandonar a su familia. Como se trató en el capítulo anterior, la ausencia de uno de los padres o de los dos es una constante en este tipo de cinematografía.

Este descentramiento del sujeto por la falta de uno de sus progenitores provoca que se plantee la anarquía como la solución a los problemas con relación al orden familiar. En el caso de *Saudade*, el choque generacional entre el padre, que representa a la generación que vivió su juventud en todos los procesos de cambio propios de los años 60 y 70, y Miguel, que forma parte de las generaciones de jóvenes que estuvieron inmersas en las transformaciones ocurridas en los últimos años de los 90 y primeros del nuevo milenio, cambios que fueron consecuencia de la arremetida violenta del modelo neoliberal y los ajustes que propuso para la economía y política del país, así como de la acción de los gobiernos del llamado Socialismo del siglo XXI. El siguiente diálogo ejemplifica esta situación, cuando el padre reprende a su hijo aludiendo a las diferencias generacionales:

“A tu edad yo ponía el hombro para cambiar el mundo. Ya viene siendo tiempo de que te preguntes si eres un zombi o una persona, a veces te veo y siento que no tienes ni sur ni norte. Me da mucha pena, Miguel” (Echeverría y Donoso, 2014).

Otra imagen para resaltar es cuando ocurre el cambio de la moneda del país y se pasa del sucre al dólar americano. La madrastra de Miguel paga las pensiones en sucres, mostrando los billetes que circulaban en ese tiempo y, cuando en una de las escenas finales Miguel envía una carta a sus padres que están en Buenos Aires, ya paga este servicio en dólares. Es posible que el director y guionista de *Saudade* intente mostrar al espectador que este cambio de sucres a dólares garantizó la estabilidad de la economía en Ecuador, tal como se muestra a Miguel que al parecer ha ingresado a la Universidad, proceso que parece haberlo centrado: el personaje aparentemente ha encontrado un horizonte en su vida.

En el capítulo anterior, al abordar la problemática de la construcción del sujeto posmoderno y narcisista que el cine ecuatoriano lleva implícito en la filmografía seleccionada, se mencionó a la película *Fuera de juego* (Arreguá, 2003) que se enfoca en los conflictos que se vivió en el país en el feriado bancario, al igual que lo hace *Saudade* y *Feriado* (Araujo, 2014). Este filme narra las vivencias de Juan Castro, un adolescente como Miguel, inmerso en los difíciles tiempos de la convulsión económica y política que Ecuador vivió entre el 1999 y el 2000. Al igual que *Saudade*, toma como punto de partida de su narración un aula de clases de secundaria en la que interactúa un grupo de estudiantes transcribiendo lo que el profesor les dicta. Es un colegio fiscal, evidente porque los pupitres de metal están deteriorados, su pintura desgatada, y nada ergonómicos; en cambio los estudiantes de la otra película estaban sentados en el piso, en un aula alfombrada y con cojines.

Cuando se describe al espectador la casa en la que vive Juan con sus padres y hermano, se puede apreciar que es una vivienda muy humilde, casi no hay distinción entre los cuartos, la sala, el comedor y la cocina, conforman una sola pieza. En cambio, la casa de Miguel, a pesar de tener un estilo rústico, está diseñada con varias habitaciones, una sala, comedor y una cocina con estilo muy moderno. La madre de Juan se ha quedado sin trabajo y además pierde sus ahorros por el cierre de los bancos, el padre trabaja de guardia de seguridad, pero, como se dice en la película, “no aporta al hogar”. En el caso de Miguel, su padre es profesor del Conservatorio de música y está sin trabajo por el cierre de esta institución, no se conoce si el cierre de los bancos lo afectó directamente, al parecer no; en cuanto a la madrastra, es de una familia acomodada, en una conversación que tiene con su padre por teléfono, niega la ayuda económica que este le ofrece.

En lo que más se acercan ambas producciones es en el tratamiento que dan a la psicología de los adolescentes protagonistas, Juan y Miguel quienes, independientemente de sus distintas condiciones económicas y sociales, intentan escapar de la cruda realidad, una actitud que puede ser propia de la edad, cuando se sienten más identificados con sus amigos y afanados por ir a fiestas, a la discoteca, e incluso por consumir licor y otro tipo de drogas. En *Fuera de juego*, el director de la película, no recrea a sus personajes como combatientes populares comprometidos con la lucha contra el régimen. El diálogo que entabla Juan con su padre se acerca mucho al que sostuvo Miguel con su padre: “Los guambras de la calle por lo menos piedras están lanzando, pero este...” (Arregui y Muriel, 2003).

Juan tampoco encuentra una dirección en su vida, si bien parece poseer mayor determinación, así lo demuestra un enfrentamiento que mantiene con su padre, acaban gritándose y él lo enfrenta con mucha soberbia; en cambio Miguel, cuando su papá le

incredó por su falta de rumbo en la vida, tomó la decisión de irse de la casa y evitar cualquier tipo de enfrentamiento. Esa debilidad que caracteriza al personaje principal de *Saudade* es propia del adolescente de clase social acomodada porque la burbuja que se crea a su alrededor le hace hipersensible a la crítica y prefiere encerrarse en su mundo, mientras que los adolescentes de las clases pobres, por el hecho de tener que afrontar condiciones completamente adversas, están más preparados para luchar con fortaleza contra los golpes que la vida les da.

Como también se ha mencionado en algunos apartados de este estudio, uno de los problemas más fuertes que afrontó Ecuador desde la crisis financiera hasta la dolarización fue la masiva migración a países como España e Italia. Citamos como ejemplo uno de los primeros diálogos que Juan Castro sostiene con su primo que está en España: “Te fuiste en buen tiempo, el país está jodido, hay la bola¹⁹ de bullas”. Luego, en otra conversación que tiene con un amigo, le cuenta que a su primo le está yendo excelente en España, que trabaja con una familia adinerada y que se ha convertido en el hombre de confianza de esa familia. El sueño de Juan es migrar al exterior para conseguir un buen trabajo y poder ayudar a su familia, la realidad que vivieron miles de jóvenes ecuatorianos de la época, salvo los de las clases acomodadas que no tuvieron esa necesidad para poder sobrevivir, y siguieron estudiando o se dedicaron a dirigir las empresas de sus padres.

En la película de Arregui, una de las constantes preocupaciones de los adolescentes protagonistas de la película es su porvenir en un país que se desmorona a pedazos para las clases empobrecidas. “¡En este país no tenemos futuro!”, exclama un amigo de Juan refiriéndose a que una de las soluciones es la migración y otra la delincuencia, y justifica el robo a los ricos por lo que les han robado a los pobres. En *Saudade*, el futuro no parece

¹⁹ En jerga popular ecuatoriana, *muchos*, *muchas*.

importarles a los adolescentes, quienes están encerrados en sus vidas de consumo de drogas, sexo, juegos, sin preocuparse si mañana la política y la economía cambian porque para ellos seguirá igual.

Una escena de importancia en *Fuera de juego* es el momento en que uno de los personajes dice: “Deberíamos protestar, hacer algo, siempre estamos parados como la pieza²⁰”. Es decir, están preocupados por la situación que atraviesa Ecuador y más porque su grupo no hace nada para cambiar las condiciones a las que están sometidos. En cambio en *Saudade* Miguel se burla de la ideología y de la visión política del Socialismo científico. Con ello, se puede evidenciar que la construcción de los discursos cinematográficos que se analizan obedece a las ideologías de los directores y guionistas de cada una de las películas. Víctor Arregui en su juventud estuvo enrolado en las filas del Partido Socialista, mientras que Juan Carlos Donoso no se ha manifestado a favor o en contra de ningún tipo de ideología política. Aunque ambas películas hacen gala de discursos críticos en contra de lo sucedido entre 1999 y 2000, *Fuera de juego* llega a mostrar el sufrimiento del pueblo ecuatoriano, en cambio *Saudade* expresa el desinterés del protagonista y sus amigos con relación a la realidad nacional de ese periodo.

Como en líneas arriba se mencionó, *Saudade*, en su apertura, se vale de una serie de imágenes de archivo para dar cuenta de lo que está ocurriendo en el país, recurso que también lo encontramos en *Fuera de juego*. También se incluye la utilización de falsos noticieros, noticieros hechos para la película, en los que frecuentemente se indica que no pueden asegurar que están dando noticias fidedignas, pues existe demasiado caos y confusión en el país. Con esto se hace referencia el estado de incertidumbre grande que está viviendo la nación, y con las imágenes de llantas siendo quemadas y las nubes de

²⁰ En jerga popular ecuatoriana, *miembro sexual del varón*.

humo de gas lacrimógeno, se completa la escenografía que refleja la tensión que se vive en las calles. Al utilizar fragmentos de noticieros que se pasan en la radio, *Saudade* configura un escenario en el cual hay un completo distanciamiento de los personajes con su contexto nacional porque lo mismo puede estar pasando en Quito como en Buenos Aires o en cualquier otra ciudad de Latinoamérica.

En *Saudade*, entre sus primeras imágenes se recreaba un texto en el que se explicaba la situación de Ecuador en este periodo histórico, el feriado bancario y la dolarización, Arregui finaliza la película con un texto en letras en blanco y fondo negro en el que está escrito: “6 de cada 10 ecuatorianos viven bajo la línea de pobreza. En los últimos 10 años al rededor del 10 % de la población abandonó el país en búsqueda de mejores oportunidades” (Muriel, 2003). De esa forma, recalca el hecho de que la población del país está sumida en la pobreza y que este fue uno de los factores que desencadenó las grandes olas de migración, en el afán de la gente por intentar superar las precarias condiciones de vida en su país.

Las obras dan cuenta de dos maneras de representar la realidad desde el discurso cinematográfico ecuatoriano con relación a este momento de la historia de Ecuador. *Saudade* lo construye desde la postura de la pequeña burguesía en la que las preocupaciones de los adolescentes de esta clase social están relacionadas con un cierto tipo de un vacío existencial más condicionado por sus problemas de índole personal, y en *Fuera de juego* se intenta mirar el episodio desde las clases desposeídas del país, en las que problemas como el desempleo empujan a los adolescentes a cometer actos delictivos para poder sobrevivir. A la final, la película lo deja entrever, Miguel pudo llegar a ser un arquitecto o artista, posiblemente ingrese a trabajar en la administración pública, y Juan

pudo terminar en la cárcel o ajusticiado por la policía, las lágrimas en su rostro en la escena final atestiguan su desesperación.

Las dos películas no ofrecen una visión optimista que brinde una alternativa de cambio o algo con lo que el espectador se identifique y se vea abocado a actuar. Si bien existen tendencias en el interior de la filosofía que sostienen que el arte no tiene como función desempeñar un papel político en la sociedad, sino solo el goce estético (el arte por el arte), el Tercer cine o el Nuevo cine latinoamericano desestimó esta postura y propuso que el cine posee una función primordial, transformar la sociedad. Esta premisa de acción está sostenida por los planteamientos de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau (1979) que hablan de un cine revolucionario o antiimperialista o por el manifiesto de Getino y Solanas sobre el Tercer cine (1969), todo esto al calor del espíritu de la izquierda que fue ganando terreno en los diferentes países del subcontinente americano.

Esta alusión al Nuevo cine latinoamericano nos faculta analizar las condiciones de Latinoamérica, en especial de Ecuador, con relación a los procesos armados y grupos de subversión que iban creciendo a la largo del subcontinente antes y después de la Revolución en Cuba de 1959. Las ideologías acogidas por estos grupos fueron el peronismo, en el caso de Solanas, Getino y Vallejo y el Socialismo desde variadas versiones: desde el soviético hasta el chino, pasando por el leninismo, estalinismo, trotskismo y maoísmo hasta tendencias democráticas o reformistas en otros directores. Este periodo de la lucha armada inició a principios de los sesenta, gracias al ejemplo de la Revolución Cubana en 1959, y se extendió por América del Sur hasta el golpe militar que acabó con el gobierno de Allende y la imposición de las dictaduras en el Cono Sur a partir de 1973. En América Central se vivió una dinámica regional diferente, implicó las campañas de contrainsurgencia de principios y mediados de los ochenta en Guatemala y

El Salvador, la guerra de los Contras, hasta la derrota electoral de los sandinistas en 1990 (Beverley, 2001).

A lo largo del periodo emergieron diversos grupos armados. En Uruguay se creó el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), a lo largo de los años 60; en Nicaragua, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), fundado en 1961; en Colombia, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), aparecidas el 27 de mayo de 1964; en Perú, Sendero Luminoso (SL), su inicio data de los años 80; en México, Chiapas específicamente, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que hizo su aparición el 1 de enero de 1994. Según la perspectiva o la promoción que los medios de comunicación, estos grupos han recibido aceptación o rechazo por parte de la población de los países de los que proceden, se los ha llamado terroristas, otras veces han sido vistos como las únicas alternativas hacia la completa libertad. En todo caso y *grosso modo*, su labor puede evaluarse como un proyecto latinoamericano inacabado.

Beverley (2011) explicó que la mayoría de movimientos de insurrección en América Latina registran sus antecedentes en la lucha que estos enfrentaron contra las dictaduras militares y civiles entre los años 50 y 70, como el caso de Cuba, Brasil y Argentina, o bien en las profundas crisis económicas y políticas que el modelo neoliberal provocaba en la mayoría de países en los años 90 y 2000, como el caso de México. Los movimientos de guerrilla, continuando con el autor, son una constante en la historia contemporánea de América Latina, si bien en Ecuador su accionar político no fue muy notorio quizás porque la dictadura militar que lo gobernó entre 1963 y 1979 no fue tan violenta y represora como en los otros países en los que dejó saldos muy altos de desaparecidos y asesinados.

Luego del llamado retorno a la democracia que inició con el mandato que Jaime Roldós alcanzó por vía de elecciones, empezó a consolidarse una agrupación formada en ese entonces por jóvenes con propuestas de comenzar una lucha arma, se llamó Alfaro vive, ¡carajo! (AVC). Juan Fernando Terán (2006), uno de los integrantes de este movimiento, contó que sus militantes estaban familiarizados con las doctrinas marxistas y que colocaban a la construcción del socialismo como su objetivo irrenunciable; no obstante, con el devenir del tiempo desarrollaron paulatinamente una actitud más crítica sobre la izquierda ecuatoriana. En realidad, no fue una guerrilla compuesta por jóvenes sin experiencia política o militar ni estuvo integrada solo por las personas cuyos nombres se volvieron públicos debido a su desaparición, encarcelamiento o muerte. Esta organización había surgido como resultado de la confluencia de distintas generaciones de activistas sociales.

Este grupo, al igual que los demás formados en Latinoamérica, fue recibido de diversas maneras, con supuestos, especulaciones y tergiversaciones de su accionar, sobre todo por parte de los medios de comunicación de la época. Terán (2006), al analizar el desarrollo histórico de Alfaro Vive, reconoció que hubo tres generaciones que lo conformaron y que pueden diferenciarse por el contexto político en que estuvieron involucrados. La primera generación se conformó con militantes de gremios obreros o de partidos políticos, su objetivo era diferenciarse de los partidos tradicionales de izquierda y conformar una guerrilla; se situó en todo el largo de los 70, y afrontó las sucesivas dictaduras militares. La segunda generación estuvo directamente relacionada con la vuelta a la democracia. Los militantes actuaron observando los valores de la cultura nacional y siguiendo el discurso de la organización que buscaba categorías ideológicas para acercarse al pueblo, allí comenzó su separación del pensamiento marxista. La tercera generación actuó en el gobierno de Febres Cordero, momento en el que se hizo público el movimiento. Fue

arremetido fuertemente por el presidente quien los persiguió con el lema de exterminar el “terrorismo” en Ecuador. En este tercer momento, el grupo alcanzó su consolidación, se separó definitivamente del pensamiento de izquierda, lo que provocó la completa desorientación del movimiento, la ausencia de un plan a largo plazo y, posteriormente, su desintegración en 1988 cuando entregaron las armas.

La agrupación, en términos de Terán (2006), puede verse como “una guerrilla inconclusa”: carecieron de un programa organizado que diera cuenta de sus objetivos y de estrategias para sostener la lucha emprendida, “La ideología alfarista era un sistema asistemático e innovador de proposiciones (históricamente no novedosas) que pretendía (sin pretensión alguna) orientar la acción revolucionaria clarificando (sin especificar concretamente) los medios y sus objetivos” (Terán, 2006, p. 70). Ante esa ausencia flexibilizó demasiado su visión²¹, y sus integrantes, en virtud de que la vía armada ya no era vista como la solución para conseguir el poder, empezaron a usar el grupo como una plataforma política para erigir una carrera dentro de la política partidista, la misma que en un inicio habían criticado; de hecho, algunos de sus integrantes aspiraban a convertirse en diputados aprovechando el capital mediático acumulado en el pasado, si bien los auténticos alfaristas prometieron seguir manteniendo sus ideales argumentando que la ausencia de armas no le quitaba al movimiento su carácter subversivo. Por eso, la entrega de armas no fue un consenso general de todos los militantes, sino solo de quienes veían en la carrera política su salvación personal.

Ciertamente, desde un inicio, Alfaro Vive no tuvo una propuesta tan coherente como en el caso de las otras guerrillas que aparecieron a lo largo del subcontinente, que se articulaban, como afirmó Beverley (2001), como movimientos de lucha armada por la

²¹ Terán (2016) afirmó que “para los militantes auténticos, AVC no tenía una ideología porque su pensamiento era virtuosamente inconcluso, flexible y realista” (p. 70).

liberación nacional, y que construyeron una identidad nacional usando el pasado. AVC, vio necesario estructurar su identidad tomando como base el liberalismo, sobre todo el liderado por Alfaro²² y la llamada *Revolución liberal* de finales del siglo XIX y principios del XX; sus integrantes eran formados con la historia de Eloy Alfaro, Carlos Concha y otros combatientes del pueblo. Pretendieron así usar las armas para llegar hacia un liberalismo radical y no pretendiendo un Estado socialista en estricto sentido. Cuando se habla de revolución en la propuesta de AVC, debe entenderse como la culminación de la revolución liberal comenzada por el Eloy Alfaro.

La crítica más fuerte que Terán (2006) hace de AVC es que prácticamente sirvieron en bandeja de plata a la democracia oligárquica contra la que lucharon en el país, porque, en lugar de haber transformado la lucha armada en lucha de resistencia, se entregó a la partidocracia y de esa manera pasaron a formar parte de lo que tanto habían combatido. Hubo un infructuoso intento por crear un propio partido político. Con la desintegración del grupo terminaba la esperanza de la transformación completa de la sociedad ecuatoriana como proponían las grandes utopías que acompañaron a las guerrillas en América Latina en el siglo XX. El legado del grupo es bastante disperso. Algunos han olvidado su accionar (el olvido es un recurso de poder) y, a decir de Terán (2006), cuando la televisión y la prensa recuerdan su existencia histórica optan por difundir reportajes centrados en las vivencias subjetivas de los entonces jóvenes insurgentes, y convierten sus acciones, palabras o pensamientos en hechos con poca o ninguna relación con el país que existía y existe.

²² Conocido como el viejo luchador, líder de la llamada Revolución liberal que introdujo en Ecuador una suerte de modernización, secularizó la educación y alejó a la Iglesia del poder que, desde la fundación de la República del Ecuador, había tenido y que le había llevado a participar activamente en la vida política y económica de la nación.

Cinematográficamente se han producido dos documentales que tratan al tema de esta “guerrilla inconclusa”. El primero *AVC: del sueño al caos* (Dávalos, 2007), obra que en un tomo periodístico cuenta cómo se conformó el movimiento, sus acciones y sus límites. Los integrantes de este grupo son vistos como pertenecientes a las clases media y alta, ya que, efectivamente, muchos de los militantes de la llamada primera generación fueron profesores universitarios que habían estudiado sus posgrados en el exterior y al retornar al país pensaron en constituir una guerrilla. El segundo documental es *Alfaro Vive Carajo* (Sarmiento, 2016). El director del documental perteneció a este movimiento e intentó reconstruir su pasado con la ayuda de imágenes de archivo y los testimonios de otros miembros. Aquí se resalta sobre todo el encarcelamiento y las violentas torturas que varios de sus militantes sufrieron en el gobierno de León Febres-Cordero, factor que marcó a esta presidencia como altamente represora, tanto como las dictaduras militares de los años 70.

En la ficción este tema no ha sido abordado de forma directa. *Saudade* es la única película que introduce el tema, aunque de una manera indirecta. En la escena que ya se ha mencionado, cuando Miguel lee el libro de Lenin y su amiga encuentra una foto y le pregunta quiénes son las personas que están allí, contesta que era su madre que estaba: “con sus amigos, no sé, su grupo, ahí de guerrilleros” (Echeverría, 2014). Se puede detectar un cierto resentimiento con relación a la propuesta de las luchas armadas en esta película y en la ideología de la mayoría de directores analizados en esta investigación. Beverley (2001) llamó a este fenómeno “el paradigma de la desilusión en la representación de la lucha armada” (p. 175). El citado fenómeno ha abierto la posibilidad de que exista resistencia directa de las clases que ostentan el poder político y económico en el país al abordar estos temas, no solo como memorias de lo que pudo haber sido, sino

como alternativas de transformación. El sentido de la revolución armada ha sido transformado en revolución de palabras.

La izquierda ecuatoriana, en el interior de su discurso con mayor frecuencia ha hecho y hace uso del término *revolución* al referirse al empeño de intentar transformar la sociedad en su conjunto, no solo haciendo pequeños ajustes, sino un cambio total de la estructura económica para de esta manera construir una nueva súperestructura²³. El Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) se fundó en 1926 y el Partido Comunista del Ecuador (PCE), en 1931, uno y otro surgieron alineados a este fin. AVC quiso diferenciarse de estas propuestas de los partidos de izquierda, que con los años habían mutado de horizonte o se había transformado en otros partidos de izquierda como el Movimiento Popular Democrático (MPD), el Frente Amplio de Izquierda (FADI), así como tendencias de centro-izquierda, como la Izquierda Democrática (ID). Con excepción de la ID, el resto de partido políticos en los últimos cuarenta años ha participado de forma muy incipiente en la política electoral ya que no han gozado de popularidad ni de las preferencias del pueblo, tendencia que se incrementó con la supuesta muerte de la izquierda a nivel mundial luego de la caída del muro de Berlín (1989) y la desintegración de la URSS (1992). Para el siglo XXI se fraguó una propuesta política que, junto con los denominados progresismo y populismo, no solo en Ecuador sino en otros país de América Latina, dio lugar a la ideología del Socialismo siglo XXI.

Esta ideología anidó, creció y llegó al poder en varios países de América Latina mediante una serie de gobiernos progresistas: en Argentina, Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2015); en Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) y

²³ Karl Popper (1985) en la *Sociedad abierta y sus enemigos* denominó a este tipo de planificación como *ingeniería social* y distinguió dos tipos: la utópica u holística, propia del socialismo, y la fragmentaria o Gradual, la aplicada por la democracia liberal.

Dilma Rousseff (2011-2016); en República Dominicana, Leonel Fernández (2004-2012); en Uruguay, Tabaré Vázquez (2005-2010, y reelección en 2015) y José Mujica (2010-2015); en Bolivia, Evo Morales (2006-hoy); en Nicaragua, Daniel Ortega (2007-2012); en Ecuador, Rafael Correa (2007-2017); Salvador Sánchez recientemente en El Salvador (2014-2019); en Venezuela, Hugo Chávez y el presidente Nicolás Maduro, su sucesor (2013-hoy). Hay investigadores que suelen añadir al grupo a Michelle Bachelet (2006-2010) en Chile, pero, a juicio de Paz y Miño (2006), su gobierno no alteró el modelo neoliberal, sino que afirmó una orientación bastante democrática.

Esta nueva izquierda se originó en la obra del sociólogo alemán-mexicano Heinz Dieterich Steffan. Las bases sobre las que se cimenta esta propuesta son la democracia participativa, la economía de equivalencias, el Estado no-clasista y el sujeto racional-ético-estético. El Nuevo Proyecto Histórico (NPH), como lo denomina el autor, comenzó por la economía de equivalencias entendida como una tercera vía que supera la propuesta de la redistribución de la riqueza y la estatización de los medios de producción para dar paso a una especie de trueque, en el que se intercambian equivalentemente productos y servicios. La *democracia participativa* busca ser diferente de la *democracia formal* nacida en la modernidad y valorada como un paso crucial para una democracia directa, la que, a criterio del autor, no ha llegado a feliz término por no poseer los medios tecnológicos y culturales. Esta nueva democracia tiene a su favor el internet como un factor determinante porque le dota al sujeto racional-ético-estético de las facultades propias de la ciencia, la moral y el arte para desarrollarse plenamente, pues se habrá superado la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual. Dieterich no precisa el sentido del Estado no-clasista, solo menciona que al desaparecer su función clasista se eliminaría su identidad represora, lo que conllevaría a que administre legítimamente las funciones generales.

Aun cuando el sociólogo alemán-mexicano recurre a varias fuentes para apoyar sus tesis, su exposición carece de solvencia. En algunos momentos, las definiciones que utiliza son ambiguas y poco profundas, en ocasiones existen ciertos conceptos que no aborda con la extensión necesaria. En conclusión, su propuesta más bien se constituye en una fantasía, en una utopía; en su práctica ha favorecido ampliamente a quienes han estado en la dirección del Estado, mientras que los pobres siguen siendo pobres. Y un añadido más, varios de los exmandatarios alineados con este movimiento han sido acusados de enriquecimiento ilícito, peculado, corrupción, algunos incluso se encuentran privados de su libertad o han fugado de sus países para evadir la justicia.

En Ecuador, Correa llegó al poder con el apoyo de los movimientos sociales y partidos como el MPD y Pachakutik. Su aparición en escena ocurrió cuando fue nombrado Ministro de Economía en el gobierno de Alfredo Palacio, antes no había tenido participación en la política partidista o en los movimientos sociales. Cuando ocurrió el periodo del feriado bancario y la dolarización, se encontraba fuera del país realizando su doctorado en Illinois. En un video²⁴, se puede ver a Correa en una manifestación contra el presidente de ese entonces, Lucio Gutiérrez, en 2004. En este sentido, parecía que integraba el movimiento de *Ruptura de los 25* organizado por un grupo de jóvenes que nacieron en 1979, fecha en la que retornó la democracia en Ecuador, y que en la época de la crisis del gobierno de Lucio Gutiérrez tendrían 25 años. Estas imágenes del video recuerdan la escena final de *Saudade*, en la que Miguel se encuentra de casualidad con una manifestación. Correa parece llegar por curiosidad a la manifestación, no como el video afirma, como parte del grupo, simplemente está allí por casualidad, no está protestando. En efecto, en el momento en que ocurrieron las protestas que condujeron a la

²⁴ El enlace del video: <https://www.youtube.com/watch?v=go5fuoAABHc>

defenestración de Gutiérrez, Correa ocupaba el puesto de profesor titular en la Universidad San Francisco de Quito en la Facultad de Economía, la misma universidad de la que proceden los directores de las películas analizadas en esta investigación.



(Miguel en la escena final de la película en medio de una marcha. *Saudade*, 2013).

La tesis providencialista del historiador ecuatoriano Juan Paz y Miño (2006), que sostiene que el gobierno de la *Revolución ciudadana*, encabezado por Correa, inaugura un nuevo ciclo histórico en el país, lo que constituiría el triunfo de la razón histórica de acuerdo con los postulados del Socialismo del siglo XXI, se opone a la tesis del narcisismo planteada por Lipovetsky (2009, 2015) en la que la figura de este líder y caudillo encaja perfectamente.

En conclusión, el origen del discurso implícito en la cinematografía ecuatoriana del corpus seleccionado en este estudio no se enraíza en una ideología de izquierda política históricamente fortalecida o que haya tenido injerencia directa en la lucha por la transformación de la sociedad ecuatoriana, así como tampoco el país ha vivido una dictadura completamente violenta y represora como el caso de otros países de la región como Argentina y Chile ni su movimiento guerrillero tuvo mayor injerencia o

participación decisiva en las gestiones del Estado. La gran mayoría de proyectos económicos, políticos, sociales y culturales en Ecuador son inconclusos o una mala copia de otros vividos en las diversas regiones del mundo.

3.3. Ecuador pos feriado bancario

La última película del corpus en ser analizada es *Feriado* (2014) del director y guionista Diego Araujo. De las películas seleccionadas, a pesar de haber ganado algunos reconocimientos internacionales, es la producción menos elaborada tanto desde lo técnico-estético como en lo discursivo. El título de la película y su ambientación, al igual que *Saudade* (2013), remite al feriado bancario, un acontecimiento traumático en el imaginario ecuatoriano, pero la película, aparte de tocar indirectamente esta situación, juega con la polisemia del término, y realmente se refiere a un periodo de vacaciones que en el calendario oficial de Ecuador se considera como días no laborales (feriado) y de fiesta, los días de Carnaval, periodo de descanso obligatorio en el país dada la importancia cultural que posee, semejante a la Navidad o al fin de año.

Feriado es la narración de un drama ambientado en el cambio de milenio, que en Ecuador empató con la crisis económica y posteriormente política que se vivía en esos años. La película se concentra en las vivencias de un joven de clase media-alta, llamado Juan Pablo Landívar (Juanpi), quien comienza a desarrollar sentimientos amorosos hacia un chico de una condición humilde llamado también Juan Pablo (Juano). Este filme, según la promoción que recibió en el momento de su estreno, es conocido como la primera película que abordó la temática de la homosexualidad de una manera directa, no como en el caso de MNHCC (2013), que aborda la relación homosexual de dos de sus personajes secundarios, pero no es el tema central de la película.

La película inicia con un plano en el cual la ciudad de Quito se ve al revés, dándose a entender al espectador de la existencia de un universo dual o por lo menos una mirada distinta de ver la realidad, algo así como ver las cosas de cabeza o patas arriba. Debido a la utilización de primeros planos, en momentos, que a veces parecen excesivos, se resaltan las acciones y situaciones que vive el personaje principal, Juanpi, tal como ocurre en *Saudade* con Miguel, a él a quien le acompaña la cámara en toda la narración.

¿En qué medida estos hechos que antes se han mencionado sobre el Feriado bancario afectan al personaje? Lo que la película relata es que Juanpi siempre hace lo que quiere, se mueve a placer, lo mismo se pierde una noche, aparece al siguiente día, no va al río con sus primos, se va de la hacienda a la ciudad de Quito, y al final de la película se vuelve a la hacienda con su amiga, la Flaca (Manuela Merchán) a buscar a Juano (Diego Andrés Paredes). El que realmente parece sufrir las consecuencias del feriado bancario es su tío Jorge (Peky Andino), quien es descrito como uno de los banqueros que estuvo envuelto en la quiebra de la institución financiera de la que es accionista. Por algunas escenas, como el discurso que pronuncia en la fiesta de carnaval, o las constantes llamadas por teléfono que recibe, se conoce de la situación que está viviendo este personaje, pero en el interior de la trama tiene poco peso, incluso la pérdida del dinero de la abuela de Juano por el cierre del banco del tío de Juanpi parece no tener importancia en el desenvolvimiento de la narración.

La familia de Juano es la más perjudicada porque el dinero para la subsistencia de su abuela se la llevaron los banqueros. La relación entre el personaje principal y su tío casi es nula, no hay conversación alguna entre ellos a lo largo de la película. Juanpi es un invitado más a pasar las fiestas de Carnaval en la hacienda del tío, por lo que la situación que vive, por lo menos en la historia, no le afecta. También se deja ver que la pérdida de

dinero que sufren los familiares de Juano no impide que los dos personajes sean amigos. Y cuando se hace alusión a la madre de Juano, se sabe que está fuera del país por varios años ya, así que se concluye que su salida no ha sido consecuencia del feriado bancario, como lo que se intenta mostrar en *Fuera de juego*. El feriado es solo un pretexto, el pretexto perfecto, para que el personaje principal se encuentre en una hacienda por ser el feriado de Carnaval. Al parecer, inferimos, esta película se aleja del tema del feriado bancario, de una manera completamente intencional.

La dualidad de la obra, que ya se deja entrever desde los créditos iniciales de la película, se manifiesta explícitamente en la relación de amistad-amor entre Juanpi y Juano, el punto más fuerte del guion. El contraste entre estos dos personajes, marcado en la fotografía y en el arte, sobre todo por la utilización de distintas paletas de colores, es más explícito en el comportamiento y descripción de los personajes: Juan Pablo Landívar se inserta en el relato físicamente como un adolescente de tez blanca, ojos y cabello claros, perteneciente a la clase media-alta, utiliza colores claros en su vestimenta, es callado, todo pasa en su interior, y anota sus pensamientos en una libreta, que luego los transforma en poemas; en cambio Juano, tez morena, fisonomía de un mestizo más indígena, de la clase baja, utiliza colores oscuros en su vestimenta, de carácter más expresivo, amigüero, y un rasgo distintivo en la construcción del personaje es que escucha rock pesado, lo cual define una identidad de un personaje rudo.

Parece ingenuo por parte del director y guionista, Diego Araujo, querer superar la contradicción, la dialéctica que se avista entre los dos personajes principales desde una postura en la que parece que la amistad o el amor pueden resolver todos los conflictos, incluso la lucha de clases sociales, partiendo de la pureza del corazón de Juanpi, porque es un buen individuo, o un tipo de ojos bonitos. Tampoco se intenta afirmar que el choque

de clases sociales deba ser representado en las películas como una constante, que debe mostrar el odio que existe entre clases. Lo que sí es evidente en la obra es que un adolescente como Juanpi es casi imposible que llegue a tener interés amoroso en alguien como Juano y que los conflictos sociales no se solucionan con el amor por el prójimo, un planteamiento casi idílico.

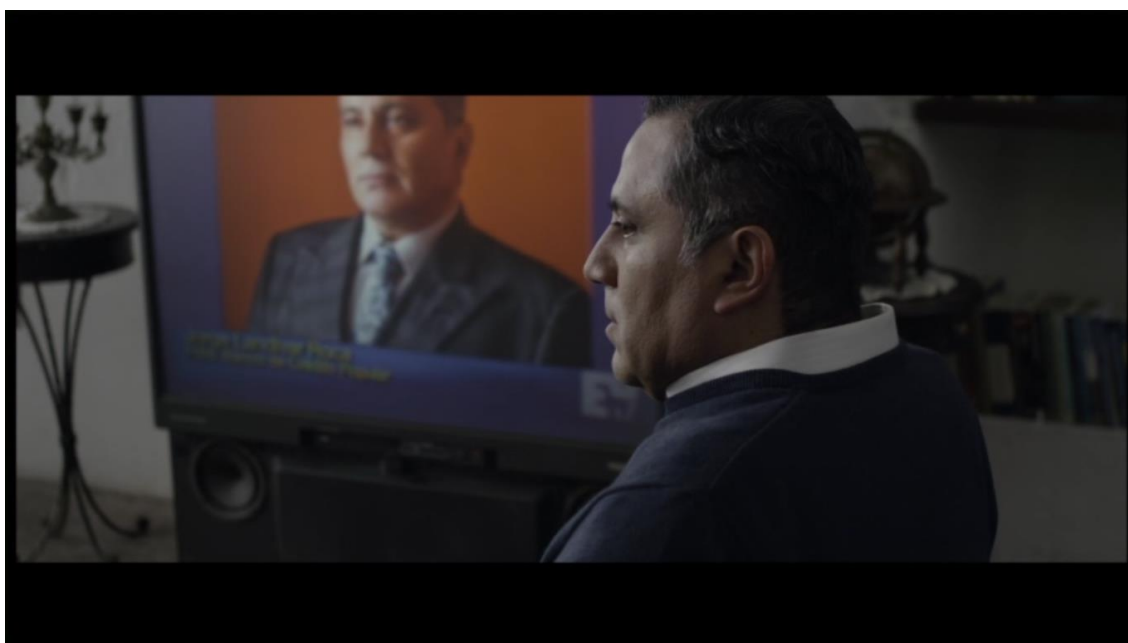


(Juanpi y Juano en la cascada. *Feriado*, 2014).

La película está catalogada en el género drama. Mantiene una narración lineal y, según el triángulo narrativo de McKee (2003), se encontraría dentro de la arquitraba o diseño clásico, aunque el personaje principal no es completamente activo. El personaje principal se encuentra en la búsqueda de su identidad, lo que se traduce en un viaje interior que culmina cuando acaba aceptando su homosexualidad evidente a lo largo de la película. Los tres actos de la película se cumplen de la siguiente manera: en la introducción el personaje principal y su madre llegan a la hacienda, luego se introduce a los primos y tíos de Juanpi. En el nudo, la escena principal la constituye la fiesta por motivo del Carnaval y el punto de giro ocurre cuando Juano y su primo están robando los autos de la hacienda, y luego se procede a la búsqueda y captura de los ladrones; cuando fue hallado uno de los ladrones, fue brutalmente golpeado por los familiares de Juanpi y llevado por los policías.

En el desenlace, se aprecia a Juano y Juanpi tomando sol en la cascada en ropa interior. Esta escena ocurre en el minuto 52, quedan casi 20 minutos de película que se rellenan con material que no aumenta ni da mayor profundidad a la trama.

Existen pocos recursos intertextuales en esta película. El feriado bancario es destacado en la televisión con la introducción de falsos noticieros hechos para la película, porque se incluye un momento en este noticiero en el que se informa a la ciudadanía sobre el tío de Juanpi, que se presume estaría prófugo de la justicia, además se incluyen algunas imágenes de archivo, de protestas en las calles o gente reclamado su dinero. En este sentido y a diferencia de *Fuera de juego* o *Saudade*, este recurso no le da el empuje requerido para poder marcar el contexto en el que se desenvuelve la película, además que el feriado bancario y el cierre de las instituciones bancarias solo afecta al tío del protagonista. Es entendible que si los personajes se encuentran completamente aislados de la ciudad, la hacienda está en las afueras, no cobre interés en la trama o para los personajes las protestas contra el régimen y, extrañamente, nadie en la fiesta habla de ellas.



(En este noticiero, hecho para la película, se anuncia la fuga del tío de Juanpi. *Feriado*, 2014).

En esta condición que ostenta el cine ecuatoriano del corpus de películas analizado, no es posible la construcción de un sujeto histórico capaz de transformar las condiciones económicas y sociales ni es posible implementar reformas que permitan alcanzar un mejor estilo de vida para todas las persona ni es posible plantear una mejor calidad de vida, como lo hizo en su momento la doctrina del Buen vivir. Al contrario, como ya se ha analizado, este sujeto cercano al narcisismo es propenso a la corrupción porque sus intereses son completamente individuales, no es capaz de pensar en colectivo. De esta forma, más bien los orígenes de este sujeto posmoderno se encuentran en este periodo histórico de finales del XX y principios del XXI en el que el sacudón económico, primero, y el reajuste de los procesos políticos en el país, sobre todo la pérdida de fuerza y descrédito de los partidos políticos tradicionales, abren espacio para que ingresen nuevos planteamientos que no se identifican ni con la izquierda ni con la derecha ni con el discurso que raya en el populismo.

Esta nueva dirección de la política ecuatoriana marca una diferenciación con la que el discurso cinematográfico solía ofrecer de esta dimensión, el denominado como cuerpo en estado *on* y *off*. En la representación de lo político, entonces, nos encontramos con el *cuerpo único* y el *cuerpo colectivo* que opera de igual forma que las categorías anteriores, pues explica la representación en términos de lo que se muestra y lo que se oculta. En este sentido, lo que se representa tiene que ver con la oficialidad del accionar político, es decir, se presenta al Estado como un solo individuo, no al estilo del Leviatán de Hobbes, sino como la corporalización o en un proceso de transustanciación hacia un sujeto de carne y hueso, llámese Hugo Chávez, Evo Morales o Rafael Correa, pero no como la encarnación de la voluntad popular. Frente a esto, el segundo está conformado por sujetos anónimos, quienes no son presentados ni representan nada, a pesar de ser los actores de

protestas y manifestaciones que han cambiado el sentido de la historia de los países de América Latina.

Los movimientos sociales se han consolidado en los últimos años como los nuevos actores políticos frente al agotamiento de las propuestas y acciones de los partidos políticos tradicionales, estamos hablando de los movimientos de reivindicación indígena-campesina, de los obreros y sindicalistas, y también de grupos nacidos en las clases medias y de entre los estudiantes, o incluso los nuevos colectivos ligados a las luchas ecologistas, feministas y de derechos a la libertad sexual, LGTBI. Según Beverley (2001), estos movimientos sociales no suponen un corte tajante con relación a los movimientos de guerrilla, sino que son grupos transmutados que, bajo nuevas formas, vuelven a plantear el mismo tema: “cómo confluir para tomar y empezar a transformar el Estado, y cómo empezar a transformar la sociedad desde el Estado” (p. 174).

Desde otra perspectiva, una gran diferencia entre los movimientos de guerrilla y los movimientos sociales radica en el hecho de que los segundos no pretenden asaltar el poder por la fuerza, sino construir propuestas que en ocasiones se acercan a lo cultural. Para Doris Soliz (2010), la categoría de clase social, central en el pensamiento del Socialismo científico, ha sido reemplazada por la categoría de movimientos sociales, puesto que esta sería más abarcadora, incluye elementos culturales, políticos y sociales. Sin embargo, en defensa del Socialismo científico, no es posible desdeñar la importancia de lo económico en pos de una categoría que olvide o margine la transformación de la sociedad (revolución) que debe ser llevada a cabo desde la completa destrucción de la base o estructura económica, pues las manifestaciones culturales, políticas y sociales son productos de esta como súperestructura.

Hay que pensar, entonces, en los movimientos sociales como los nuevos actores de las movilizaciones y de la resistencia en este nuevo contexto histórico en el mundo. Para convertirse en cuerpos colectivos, han debido aglutinar un número variado de individuos e intentar consolidar un solo cuerpo. La carencia de una propuesta o programa único, la falta de una real ideología que los cobije, los convierte en blancos fáciles para que nuevamente caigan en la manipulación de los grupos y partidos políticos tradicionales que, disfrazados con nuevos rostros, asaltan las luchas y las conquistas conseguidas por los movimientos sociales.

La idealización de este tipo de organización es una estrategia de legitimación de los llamados gobiernos progresistas en América Latina. Valiéndose de su lucha y luego de su apoyo masivo, estos gobiernos llegaron al poder estatal y en algunos casos continúan allí. Poco a poco han ido rompiendo lazos de amistad con algunos grupos como lo expresó Soliz (2010) que se pregunta: “¿por qué ante esta oportunidad histórica de construcción del Estado plurinacional y de la sociedad intercultural, como prevé la Constitución, al menos una parte del movimiento indígena parece negarse a este desafío?” (p. 102). Como ya lo hizo su antecesor Lucio Gutiérrez, Rafael Correa ni siquiera alcanzó a mantener su relación con los grupos políticos indígenas durante su primer año de administración, poco a poco fue quebrando las negociaciones con partidos políticos como MPD y Pachakutik, así como la CONAIE. Esto provocó, según Freddy Álvarez (2013), la negación del sujeto indígena como sujeto político.

Como sucede en la película *Feriado*, el indígena pasa a ser solo un pretexto para contar la historia, no tiene una participación de real importancia en la narración, se convierte en instrumento para que Juanpi pueda alcanzar la definición de su identidad sexual. De igual forma, en la política nacional el sujeto indígena fue el pretexto para alcanzar el poder,

pero luego cayó completamente en el olvido. El momento en que este movimiento social, en especial la CONAIE, se convirtió en un opositor del gobierno de Correa, pactó con la FENOCIN (Confederación Nacional de Campesinos, Indígenas, Negras), organización que no ha logrado una gran participación sustancial en la vida política de Ecuador. Un ejemplo de esta estrecha colaboración de esta organización y sus líderes se palpó en la figura de Luis Andrango, quien fue presidente de la FENOCIN, y en este gobierno su padre recibió el nombramiento en el 2011 como embajador por el régimen correísta.

En definitiva, el gobierno de la Revolución Ciudadana, lo mismo que los gobiernos de derecha, criticó con nuevos argumentos a las organizaciones indígenas: las tachó como *corporativistas, en crisis de representatividad, encerradas en reclamos etnicistas*. Su estrategia fue dividirlos creando organizaciones paralelas, ofreciendo puestos de trabajo en el Estado a sus dirigentes, ofertando dinero para algunos proyectos, o por medio de información deslegitimadora, avalada por algunos intelectuales (Álvarez, 2013). Álvarez (2013) añadió que la negación del sujeto político indígena desde el gobierno de Correa ocurrió, así parece ser, con “la afirmación del sujeto político ciudadano, un ser etéreo, con solo derechos individuales, universal, consumista, anónimo, blanco, heteronormativo, disciplinado, respetuoso del orden público, responsable con el Estado, educado y apático por lo social, sensible por la seguridad de la propiedad privada, y no necesariamente alineado a la política del Gobierno, pues el ideal es ser indiferente a ella” (pp. 82-3).

A la par de esta exclusión del movimiento indígena, empiezan a surgir nuevos movimientos sociales como los feminismos y las diversidades sexuales. *Feriado* parece proponer el tema gay no como una casualidad. Para Soliz (2010), esta clase de movimientos sociales resultan ser de fundamental importancia para la democratización

de las relaciones de autoridad. Sin embargo, como lo afirmó Álvarez (2013), se trata de otro tipo de sujeto quien va tomando fuerza en la participación política y en el imaginario del país, es decir, la idea de *ciudadano*, concepto que aunque parecería estar abierto a un amplio grupo de la población, se atrincheró en un grupo reducido. Para Betty Tola (2010), los movimientos sociales han buscado diferenciarse de la izquierda tradicional y se van constituyendo en un sujeto histórico. “La actual fuerza electoral existente debe convertirse en fuerza política, y ese es el reto más fuerte que tenemos de cara a la construcción del sujeto histórico para la transformación” (p. 116). Es claro que no es por vía de la protesta o del reclamo que se ha pensado en transformar al Estado, sino por medio de las votaciones, de las elecciones democráticas burguesas, que al fin y al cabo garantizaron que Correa permaneciera diez años en el poder. Tola está convencida de que solo con la fuerza de los movimientos sociales se garantizará la transformación del poder del Estado.

El gobierno de la Revolución ciudadana fue desarticulando también las organizaciones sociales que manifestaban en contra de su régimen. Además de la CONAIE, desarticuló a la UNE (Unión Nacional de Educadores), agremiación que acogía a un amplio sector de profesores de magisterio público, así como a otras organizaciones que simpatizaron al inicio de la primera administración de Correa, y que de a poco se fueron convirtiendo en opositores; estos grupos fueron desacreditados, perseguidos, injuriados, acusados y condenados por el régimen.

Si no fueron ni el movimiento indígena ni los movimientos populares los que mantuvieron en el poder al gobierno de Correa, ¿quiénes fueron, entonces? Para intentar responder a esta pregunta, nuevamente hay que ir a la historia de los años anteriores al gobierno del partido Alianza País. Ya se ha mencionado en reiteradas ocasiones que la crisis más fuerte

que ha vivido Ecuador en materia económica fue el feriado bancario, seguido de la dolarización entre los años 1999 y 2000, mientras que la crisis política que mayor peso ha tenido en la historia ecuatoriana en los últimos años se encuentra entre los años 2004 y 2005, cuando se destituyó al presidente constitucional Lucio Gutiérrez. En medio de las protestas contra el régimen de Gutiérrez apareció un grupo de individuos que se autodenominaron *forajidos*, por palabras que el mismo exmandatario usó para descalificar al grupo de protestantes. Sus miembros, mayoritariamente pertenecientes a la clase media, derrocaron al gobierno.

Como bien han señalado Araujo Sánchez (2005) o Unda (2005), en este tipo de movilizaciones propias de este periodo no existió la intervención ni de los partidos políticos tradicionales ni de los movimientos sociales, menos del movimiento indígena. Las marchas, las vigiliass y demás estrategias que se fueron dando a lo largo de marzo y abril de 2005 estuvieron lideradas por gente de la clase media y alta de Quito. Para Fernando Bustamante (2005) es interesante entender que muchos de quienes no cesaron de protestar tenían vergüenza de reconocer que la mayor parte de los actores de estas protestas fueron de clase media. El centro de lucha de estas acciones de los *forajidos* se encaminó a la consolidación de la clase media como un actor importante en la vida política en Ecuador, lo que desplazó a las antiguas oligarquías terratenientes de la Sierra y a las burguesías agroexportadoras de la Costa que desde inicios de la República habían disputado y pasado el poder de un bando al otro. Bustamante (2005) entrevistó que la caída de Gutiérrez tuvo como protagonista al movimiento de la clase media y alta de Quito, por lo que el porvenir político inmediato y mediano del país radicó en la capacidad de organización de estas clases quiteñas, y en su capacidad para expandir la protesta a las clases medias y altas de las ciudades de la Sierra, Manabí y Esmeraldas, así como en su

capacidad para oponer opciones nuevas y reales metas, para vigilar socialmente y salir a las calles como método y preservación de sus fines.

Por su carácter improvisado y la falta de una dirección, e incluso de una ideología política, este grupo en seguida fue absorbido por los partidos políticos tradicionales, y también se fue transformando en nuevos partidos políticos, entre estos Ruptura 25 y Alianza País, partido que con la candidatura de Rafael Correa alcanzó la presidencia de la República en el 2007. Sin una participación previa ni al interior de un partido político o como líder de algún movimiento social, aparecido como Ministro de Economía del sucesor de Gutiérrez, Alfredo Palacios, Correa entró a la vida política como usualmente sucede: como un cuadro nuevo y con la promesa de transformar el país. Para ese fin, en palabras de Acosta (2013), recurrió a un discurso que propugnaba una promesa de cambio; Alianza País, su partido político, prometía “cambiar la situación del país”, “salir de la larga noche neoliberal”, “reconstruir el Estado”, “construir una sociedad próspera, justa, democrática, equitativa y participativa”, entre otras ofertas.

Si bien el proyecto que propuso Alianza País fue denominado como Revolución ciudadana, no llegó a plantear una verdadera transformación de la estructura económica, y la redistribución de la riqueza, que fue una de las promesas de campaña y unos de los puntos fuertes del llamado Plan Nacional del Buen Vivir, en los diez años de su gobierno no se llegó a concretar, aunque existen quienes afirman que en ese lapso temporal no era posible llevar a cabo tal transformación. Lo que sí se vivió en este periodo fue un aumento de la burocracia, lo que dio lugar a que la clase media fuera la gran beneficiaria del Estado correísta.

Una caricatura de Xavier Bonilla (Bonil) aparecida en el diario El Universo en abril de 2015, a 10 años de la Rebelión de los Forajidos se pregunta, “¿Hoy, qué será de los

FORAJIDOS?” y en seguida se responde “Unos FORRADOS y otros IDOS”. Desde el humor se intenta mostrar las consecuencias del enriquecimiento, en algunos casos ilícito, de este grupo de individuos que se aprovechó de la lucha que se libró en las calles para llegar al poder estatal, en el camino se olvidó por completo de los ideales por los que emprendió las protestas.

Lo que también garantizó la permanencia de Alianza País en el poder estatal fue el fortalecimiento del poder ejecutivo y la disminución de las facultades a los otros poderes como el legislativo y el judicial. La Asamblea Nacional instalada en la ciudad de Montecristi expidió la nueva Carta Magna que sirvió para poner en marcha la maquinaria estatal del correísmo. Esta Constitución reforzó el papel central de la función ejecutiva en el territorio nacional y diseñó una estructura estatal en la que la presidencia controla la mayor parte de la administración. La función ejecutiva se reestructuró en tres niveles. El primero de carácter puramente político, corresponde al gobierno central que se encarga de regir la política pública. El segundo agrupa a las organizaciones de control que regulan las acciones públicas y privadas. Y el tercer nivel reúne a todos los entes administrativos encargados de la ejecución de las políticas públicas (Freidenberg y Pachano, 2016). Es decir, prácticamente la Constitución de Montecristi, como se lee en el artículo 148, otorgó al Ejecutivo poderes absolutos para que el presidente pueda disolver la asamblea y gobernar en solitario, hasta que se conforme un nuevo congreso nacional.

La puesta en práctica de esta movida política por parte de Alianza País fue facilitada por el alto número de asambleístas con los que contaron tanto en el 2008 como en el 2013 y al mismo tiempo por una oposición reducida, lo que le permitió al ejecutivo contar con amplios márgenes de acción y dejar de lado la participación del legislativo que, a propósito, actuó muchas veces con total sumisión a las órdenes que recibían del presidente

de la República. De esta forma, como señalaron Freidenberg y Pachano (2016), la constitución del 2008 fortaleció las prerrogativas del ejecutivo para gobernar a expensas del legislativo, así se disminuyeron los incentivos de cooperación entre ambos poderes y se relegó el rol de los partidos políticos como instituciones de intermediación

Lo antes expuesto exhibe la presencia de lo que se ha denominado como el *cuerpo único*, esto es, la negación de la participación de otros individuos (*cuerpo colectivo*), y la concentración de todos los poderes en prácticamente un solo individuo. Esta forma pasa a convertirse en el emblema (cuerpo-imagen) del partido, al cual también se le atribuye la categoría del *cuerpo en estado on*, porque en alguna medida resalta los atributos físicos, tal como se vio en toda la maquinaria de los medios de comunicación que la Revolución Ciudadana utilizó para promocionar su gobierno no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional.

Como ejemplo de lo dicho vale destacar un episodio ocurrido en el debate presidencial del 2006, Foro de candidatos a la presidencia. Cinthia Viteri, entonces candidata a la presidencia por el Partido Social Cristiano (PSC) afirmó que: “la vanidad es un regalo que Dios les dio a los hombres pequeños”, refiriéndose a los otros candidatos, pero en espacial a Rafael Correa, quien en su turno le contestó: “se lo dice un hombre que mide 1,83 m que no es pequeñito”. Este factor físico se mostraba continuamente en los spots publicitarios recurrentes en la televisión nacional, y sobre todo en los enlaces ciudadanos o sabatinas transmitidos cada fin de semana durante el periodo que Correa permaneció en el poder estatal. Esta fuerte presencia del narcisismo descrito por Lipovestky (2015) y replanteado por Orellana y Martínez (2010), con relación a la sociedad occidental del primer mundo en la contemporaneidad y con relación a un grupo de películas

posmodernas que comparten una serie de elementos, entre estos la exaltación del cuerpo, también se aplica a lo que Rafael Correa irradió desde la valoración de su fisonomía.

Pero las semejanzas no solo obedecen al orden físico. El narcisismo, según las versiones cinematográficas, son configuradas también por la ausencia de uno o los dos padres. Como se puede leer en las múltiples biografías de Correa, su padre migró para Estados Unidos en donde murió cuando él era un niño. Otro rasgo muy notorio es su exceso de egolatría, el descrédito y la burla que le propinó a periodistas u opositores políticos, a quienes colocó sobrenombres, parodió e incluso invitó a enfrentarse a golpes, actitudes que lo mostraban como un adolescente y no como un mandatario. La imagen internacional que ganó Correa fue positiva en varios países, sin embargo, si se revisa los enlaces ciudadanos, se puede ver cómo fue convirtiendo a lo político en un espectáculo burlesco, rasgo distintivo del Narciso contemporáneo en búsqueda de su autosatisfacción.

El accionar político emprendido por Alianza País y el discurso cinematográfico emitido en las películas del corpus nos lleva a hablar de lo que Walter Benjimin (2010) afirmaba con relación a la estetización de la política. El filósofo alemán describió cómo el Fascismo y el Nazismo iban estetizando la vida política en su tiempo, lo que lleva implícita la idea de que los regímenes totalitarios se han manejado con este tipo de estrategias para mantener el poder. En la actualidad los regímenes autoritarios han recuperado esta fórmula para propagar sus formas de control y difusión de su ideología. En palabras de Benjamin, la humanidad, “que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (p. 101).

Tal y como se pretendió mostrar en algunos postulados de la Revolución Ciudadana, Ecuador era el paraíso, y la pobreza endémica ya no era un problema. Esta visión que se intentó dar al contexto internacional ocultó los problemas internos que se libraban día a día en el país y que se enmascaraban mediáticamente como una lucha de oposición entre la vieja partidocracia y la nueva tendencia política del siglo XXI. Tanto a nivel de la práctica política como de la producción fílmica, la idea que había imperado desde el 2007 es que “todo tiempo pasado fue peor”, frase dicha por Martín, uno de los personajes de SOPS. Pero si el correísmo sostenía que había dado lugar a una profunda transformación del país con relación a los anteriores gobiernos, ¿era verdad que se había producido un profundo cambio (revolución) en estos ámbitos? y la pregunta para nuestro estudio es ¿puede sostenerse que el cine después de la creación del CNCine sea renovador?, ¿ha llevado esta transformación al país por el camino de la gloria fílmica?



(Juano y Juanpi viendo el mundo al revés. Feriado, 2014).

El discurso cinematográfico implícito en el corpus de películas seleccionadas para esta investigación no se aleja de la realidad política que se ha vivido o se vive en Ecuador. Y esto porque tanto el cine como la política en el país se han venido reestructurando para dar mayor protagonismo a individuos jóvenes. La nueva Constitución política del país, la

de 2008, recordemos, faculta que los adolescentes de 16 años de edad puedan acceder al voto, aunque de una manera facultativa y no obligatoria como para los mayores de 18 años. Y para acceder a este público, que en su gran mayoría no ha adquirido todavía una conciencia de las condiciones económicas, políticas y sociales que suceden en el mundo o en el propio país, ha convertido lo político en un show. Lo mismo ocurre con el cine. Los personajes principales del corpus de películas seleccionadas son principalmente jóvenes, varones, mestizos con rasgos caucásicos como ojos y cabellos claros, corpulentos, de estatura alta con relación al promedio del ecuatoriano.

En el corpus de películas analizado se puede apreciar el distanciamiento de los personajes de la realidad social y económica del Ecuador de ese entonces, para dar paso a una visión aburguesada de un Ecuador ficticio, en el que las contradicciones han sido superadas. Se representa a un país parecido a los del primer mundo, ocultando la pobreza, la delincuencia, la violencia e incluso la multietnicidad. La imagen fílmica de estas películas privilegia los rasgos caucásicos sobre los indígenas, mostrando el blanqueamiento que propugna, por lo que este tipo de cine ecuatoriano no sería ecuatoriano del todo en estricto sentido.

CONCLUSIONES

En esta investigación se propuso, por un lado, construir una metodología de análisis filosófico de un filme a partir de las aportaciones de la filosofía, de la semiótica del cine, del análisis del discurso y de las teorías cinematográficas; y, por otro lado, encontrar una línea de análisis que dé cuenta de un corpus de películas del cine ecuatoriano estrenadas entre los años 2012 y 2014: *Sin otoño, sin primavera* (Mora, 2012), *Mejor no hablar (de ciertas cosas)* (Andrade, 2012), *Saudade* (Donoso, 2013) y *Feriado* (Araujo, 2014) , obras elegidas por mantener ciertas similitudes.

Entrando en controversia con Julio Cabrera (2009), quien arguyó una descomprensión del cine a través de la filosofía, negando de esta forma la posibilidad de aplicar cualquier tipo de hermenéutica a los filmes, este trabajo afirma que es posible y lícito recuperar esta interpretación para lo cual se fundamenta en las propuestas filosóficas planteadas por Alain Badiou (2004, 2011) en varios trabajos, así como en las pautas metodológicas ofrecidas para el análisis filosófico del cine de Ian Jarvie (2011), en los aportes de Deleuze (1983, 1985) más la arqueología y la genealogía de Michel Foucault (2002a, 2002b). Todos ellos ofrecen un cuerpo teórico que se convierte en un recurso metodológico para poder comprender las películas.

El estudio, en concreto, intenta reconstruir la historicidad del cine ecuatoriano, una de las carencias en los estudios sobre el cine nacional, examinada hasta ahora solo mediante una serie de trabajos que no proporcionan una visión completa sobre el tema. No obstante, la pretensión de esta investigación no es efectuar una historia completa del cine ecuatoriano, sino estudiar un periodo concreto tomando como punto de partida el año de 1999, tanto por los acontecimientos económicos y políticos que en ese año ocurrieron en Ecuador, como por el cambio de visión en la producción de cine en el país, sobre todo porque esa

fecha año se estrenó la ópera prima de Sebastián Cordero, *Ratas, ratones, rateros*, que inauguró formas diversas y cada vez más profesionales de hacer cine en el país. Otro hito en este periodo fue la expedición de la Ley de Fomento Cinematográfico en el 2006 y la creación del Consejo Nacional de Cinematografía en el 2007, entidad que surgió con el objetivo de promover el desarrollo del cine nacional y consolidar la industria cinematográfica. Infortunadamente, el objetivo se vio truncado en el 2016 por la caída el precio del petróleo a nivel mundial y por el desplome de la economía nacional. El subperiodo de estudio, que va desde el 2007 al 2016, coincide con los gobiernos de Rafael Correa y con el despunte paulatino de la producción de cine ecuatoriano. De 1999 al 2006 los estrenos de películas ecuatorianas en las salas de cine eran de 2 a 3 por año, mientras que desde el 2007 al 2016 este número se incrementó de 5 a 16 estrenos en el 2014, el año de mayor producción.

La construcción de la metodología filosófica recorrió diferentes momentos. En primer lugar se abordaron las relaciones que se han entablado entre filosofía y cine, desde las primeras ideas determinadas por Hugo Münsterberg en 1916, así como la obra de Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine 1 y 2 (Imagen-movimiento e Imagen-tiempo) de 1983 y 1985 respectivamente, en los que el filósofo francés determina que los realizadores cinematográficos construyen su pensamiento con base en imágenes, y esto los equipara con los pensadores que lo hacen por medio de conceptos. De igual manera, se estudiaron las obras de Ian Jarvie (2011) y Alain Badiou (2004, 2011) que fortalecen conceptualmente lo que se denomina como *filosofía del cine*, obras que no solo se preocupan de las implicaciones estéticas de las obras cinematográficas, sino de los problemas de carácter ontológico, epistemológico, ético y político explícitas o implícitas que dan forma a las películas.

La reflexión metodológica sobre cómo llegar hacia esas ideas éticas, políticas e históricas en el discurso cinematográfico ha sido abordada desde diferentes disciplinas, incluso ajenas al campo de la filosofía. Los aportes de la semiótica del cine fueron decisivos en la configuración del método de análisis filosófico de un filme. Esta disciplina propone una descomposición o fragmentación de un producto audiovisual en sus elementos más grandes como son las escenas, la clasificación de la narración según el triángulo narrativo propuesto por Mckee (2003) y la segmentación de plano a plano (*découpage*), es decir, parte de los elementos mayores hacia los elementos más pequeños. Este análisis pormenorizado de los diferentes partes que componen una película se detiene en los detalles que en ocasiones se escapa al espectador.

A continuación se ha procedido a tomar ciertas herramientas de la semiótica del cine como el análisis de la enunciación utilizando como referencia el narrador o la voz, también el punto de vista o escucha y el montaje. De igual manera, el análisis de la intertextualidad ha sido significativo porque ha posibilitado ubicar ciertos textos que implícita o explícitamente se vinculan con la película analizada, y por último, se examinó el contexto en el que se desarrolla la producción cinematográfica, puesto que todo texto es producto indiscutible de un espacio y tiempo determinados que propician su creación. Para complementar la metodología que se ha propuesto en esta investigación, se ha determinado que, desde el lado de la filosofía, la hermenéutica y el ejercicio de la interpretación es la forma más apropiada para revelar en el discurso cinematográfico. Los aportes de Jarvie (2011), desde una visión popperiana de la interpretación, el método crítico-genealógico de Foucault (2002a, 2002b) más las aportaciones de filósofos y cineastas latinoamericanos refuerzan esta ecléctica metodología que, lo reiteramos, está sujeta a todo tipo de comentarios y sugerencias.

Después de aplicar las pautas metodológicas establecidas para el análisis filosófico del cine, se ha procedido a discutir las ideas éticas, políticas e históricas implícitas en la producción fílmica del corpus del cine Ecuador usando las teorizaciones sobre la condición posmoderna. “Pensar en posmoderno el mundo significaría encontrar, mostrar, las “pequeñas historias” sin encasillarlas en categorías abstractas del tipo “pueblo”, “nación”, “clase social”, o en esquemas dualistas del tipo opresor/oprimido y centro/periferia” (Del Río y Cumaná, 2008, p. 84). El filósofo francés Gilles Lipovestky (2009, 2015) ofreció un acercamiento desde categorías como: narcisismo, hedonismo e hiperindividualismo.

La teoría enfatiza la transformación que han sufrido las sociedades del primer mundo desde finales de los 70, y América Latina desde finales de los 90. Concretamente, el cine ecuatoriano reciente está marcado por una serie de acontecimientos históricos de importancia en la memoria nacional: el feriado bancario, la consecuente dolarización ocurrida entre 1999 y el 2000, la defenestración del presidente constitucional Lucio Gutiérrez y la aparición del denominado grupo de los forajidos en el 2004. Estos episodios obligan a revivir ciertos contextos pasados como el retorno a la democracia que vivió el país de 1979 y al surgimiento de Alfaro Vive Carajo, un grupo militar que actuó entre el 1983 y 1991. El factor económico esencial de este contexto fueron los ajustes neoliberales que en América Latina comenzaron a finales de los años ochenta y se mantienen al momento, los que han permitido el acceso de nuestros países hacia la globalización, hecho que ha sido aplaudido por los sectores de derecha y repudiado por los sectores de izquierda.

En lo cinematográfico, volviendo a las categorías de Lipovestky (2009, 2015), el narcisismo se proyecta mediante el tratamiento dado al cuerpo, un aspecto medular sobre

el cual gira la producción fílmica de la época. En ese sentido, la exageración de los elementos sexuales en lo corpóreo ha llevado a la saturación de imágenes que sobrepasan lo erótico para ir hacia lo pornográfico. Esta hipersexualización del cuerpo permite categorizarlo como un *cuerpo en estado on* y otro *cuerpo en estado off* de acuerdo con las demandas del mercado. Pero también hay cuerpos que son excluidos, que no son mostrados, por no poseer los rasgos físicos que el mercado audiovisual demanda: indígenas, mestizos con rasgos indígenas (cholos) y afroamericanos.

En este tipo de cinematografía el cuerpo es la residencia del placer, no solo, como líneas arriba ya se ha dicho, en el sentido sexual, sino que también con el contacto directo y las sensaciones que las drogas producen a los personajes: éxtasis y dependencia. Esa búsqueda del placer corporal será lo que defina a cada una de las narraciones de las cuatro películas, así como el intentar a toda costa huir del dolor físico y psicológico, que muchas veces está determinado por la realidad que intentan negar los personajes como si no vivieran en un país que atraviesa conflictos económicos, sociales y políticos.

El sujeto que el cine reciente en Ecuador propone está visto como un sujeto con fuertes componentes narcisistas: individualista, preocupado en su apariencia física, con miedo a envejecer, procede de familias disfuncionales, en las cuales los padres han sido completamente desautorizados, los adultos no cumplen el papel de representar a la autoridad, las relaciones interpersonales son escasas, por lo que no hacen comunidad. En este contexto la política no es un fin para conseguir el bienestar para todos, sino un juego para ganar logros personales, para su idolatría, y el hedonismo que practican consiste en buscar el placer por el placer, lo que, a la final, no acaba por satisfacerlo y se siente *vacío*. Las dos primeras películas analizadas han sido SOSP y MNHCC, en las cuales se han construido líneas discursivas sobre los campos de la ética y de la política. Visualmente

los directores enfatizan en metáforas como la *ruptura* en la primera producción y el *vacío* en la segunda. Mora exhibe en su película la *ruptura* con las tradiciones morales de la sociedad ecuatoriana, guiada por ideas arraigadas en lo religioso, y plantea asuntos relacionados con la diversidad sexual, las relaciones personales y familiares y la búsqueda de la felicidad.

Javier Andrade, en su película MNHCC, muestra el *vacío* que se traduce en desinterés político. Los personajes que actúan en esta película no tienen interés por crear una comunidad, lo que persiguen es calmar sus adicciones suponiendo que de esa forma podrán llenar la vaciedad de sus vidas. En la política oficial, la línea discursiva que hace gala este film es la idea de una naturalización de la corrupción en el interior de las esferas partidistas y del orden público. La política pasa a ser vista como un juego que satisface el ego de este sujeto narcisista.

A pesar de que en principio la posmodernidad ha hecho posible discurrir sobre otras identidades (el problema del reconocimiento del otro), las alteridades que en el cine ecuatoriano van triunfando son las minorías sexuales (gays y lesbianas), que en cada producción se van visibilizando frente a la invisibilidad o incluso frente a las versiones ridiculizantes o estereotipadas con las que se les había representado anteriormente. Pero quienes continúan siendo excluidos, marginados, son los grupos culturales indígenas y afroecuatorianos, que son utilizados como decorado de algunas escenas, vistos como el buen salvaje, simples sirvientes encargados de labores como guardias, choferes, o personal de limpieza, no como sujetos políticos, lo que ha acabado eludiendo la plurinacionalidad y pluriculturalidad ecuatoriana.

El discurso cinematográfico también se construye con metáforas visuales y narrativas relacionadas con la *fragilidad* y el *mundo al revés*. En el caso de *Saudade*, la historia se

desarrolló entre el 1999 y el 2000, años turbulentos para Ecuador porque atravesó la hasta ahora peor crisis financiera. La fragilidad emocional del personaje principal le lleva a una completa inacción frente a lo que está viviendo el país: cierre de los bancos, protestas en las calles y una masiva migración hacia países como España e Italia, por lo que es casi inconcebible que al final de la película el mismo personaje vaya a una manifestación a reclamar derechos que nunca los perdió, por pertenecer a una clase acomodada.

Lo que este tipo de cine intenta es borrar fílmicamente las diferencias entre centro y periferia, los conflictos sociales, la lucha de clases. En ese afán, recrea a ciudades grandes como Guayaquil (SOSP), con todos sus problemas internos, la Guayaquil de Urdesa norte, esa ciudad metropolitana que está libre de las confrontaciones sociales, esa metrópolis donde no existe el Guasmo, “Guayaquil sin pobreza”. Por otra parte, están ciudades pequeñas como Portoviejo o ciudades dormitorio como El Valle de los Chillos o incluso haciendas en la serranía ecuatoriana, lugares paradisiacos en los cuales los protagonistas se sienten a salvo de los conflictos de las grandes urbes.

De esta forma *Feriado*, también ambientado en 1999, como ya su título señala, pone de cabeza la realidad, para mostrar en su discurso la posibilidad de ese aislamiento que tuvieron las clases acomodadas para no toparse con el conflicto que se estaba viendo en las calles de las grandes ciudades. Además muestra que el amor, aunque sea homosexual, supera los conflictos de clases y que no es buena la venganza de quienes fueron perjudicados con el feriado porque la bondad es una virtud que los pobres poseen. Es una visión demasiado ingenua, que enmascara todo un discurso de clase.

El sujeto de la cinematografía ecuatoriana reciente, como se ha alegado, es narcisista, hiperindividualista y sumido en el hedonismo, lo que a su vez nos faculta derivar dos nuevas categorías en el intento de introducir una suerte de devenir histórico en el discurso

cinematográfico e incluso de la política en el país: el *cuerpo colectivo* y el *cuerpo único*. El primero hace referencia a todos los sujetos que, considerando sus diferencias específicas (procedencia étnica, pertenencia de clase, tendencia o ideología política, preferencia sexual), son incluidos en un conjunto de participación entre tensiones y acuerdos, y de esta forma construyen historias por mutuo reconocimiento. Mientras que el segundo es la encarnación en un solo individuo de toda la acción que no es social, sino personal, tomado como centro al sujeto narcisista. En términos generales es un sujeto con un físico más caucásico que indígena, con tendencias heteronormativas y al que no le importa lo colectivo, sino solo su propio bienestar. A propósito de esto, Camilo Luzuriaga (2014) acotaba: “El cine ecuatoriano es castellano, urbano europeizado y anglo-norteamericanizado. No es kichwa, no es shuar, no es afroecuatoriano” (p. 22); es un cine blanqueado, un cine burgués.

Para concluir, tanto las películas como los directores analizados en esta investigación no se sienten herederos de la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer Cine (Shohat y Stam, 2002). Su intención no es didáctica, su pretensión no es transformar la sociedad, como lo pretendía el cine comprometido de los 60 y 70 en América Latina. Lo que retrata este tipo de cine de una forma acrítica es una decadente sociedad ecuatoriana actual y sus problemas que empujan a los individuos hacia el narcisismo, el egoísmo excesivo producto del capitalismo de hoy. La representación que con mayor claridad aparece en este tipo de cine es el retrato de la clase medio alta y sus problemas existenciales o cuasi existenciales.

El cine ecuatoriano actual obedece a una lógica de la autorrepresentación de sus directores en sus películas, incluso en su versión narcisista. Mora, Andrade, Donoso y Araujo se graduaron en la Universidad San Francisco de la ciudad de Quito, una de las

universidades privadas más costosas en Ecuador. La producción cinematográfica sigue siendo, por tanto, una producción elitista, tanto de sectores que tienen los medios económicos para realizarlas, como de sectores entroncados con el Estado que se sirven de los recursos públicos, o también de aquellos relacionados con los financiamientos no gubernamentales (ONG). El pueblo, los grandes sectores populares están negados de la producción de este tipo de arte. Son usados únicamente como “motivo”, como “inspiración”, como “decoración”, de las producciones de las élites burguesas y pequeño burguesas que lanzan sus productos para el consumo igualmente de sus propios sectores. Este tipo de cine se usa para exaltar los valores, los pensamientos, las posiciones de estas élites y para reforzar en el pueblo la idea de la necesidad de su existencia y aceptación de estas élites como los sujetos histórico-políticos, en última instancia negándole la posibilidad de reconocerse como el real sujeto de la transformación social.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, A. (2006). *Breve historia económica del Ecuador*. (2da ed.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Acosta, A. (2013). El Correísmo: un nuevo modelo de dominación burguesa. En S. González. (Ed.). *El correísmo al desnudo*, pp. 9-20. Quito: Arcoiris Producción Gráfica.
- Allen, A. y Gomery, D. (1985). *Film history. Theory and practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. (Carlos Roche Suárez trad.). Barcelona: Paidós.
- Álvarez, F. (2013). La negación del sujeto político indígena en tiempos de la Revolución Ciudadana. En S. González. (Ed.). *El correísmo al desnudo* pp. 82-85. Quito: Arcoiris Producción Gráfica.
- Anatrella, T. (2008). *La diferencia prohibida. Sexualidad, educación y violencia. La herencia de mayo del 68*. (Lázaro Sanz trad.). Madrid: Encuentro.
- Andrade, P. (2006). Democracia liberal e inestabilidad política en Ecuador. Apuntes para una interpretación política. *Oasis*, 11, pp. 165-190.
- Araujo Sánchez, D. (2005). *El abril de los forajidos: caída y fuga de Lucio Gutiérrez*. Quito: Edimpres.
- Aristóteles (2014). *Física. Acerca del alma poética*. (Guillermo de Echandía, Tomás Calvo y Valentín García trad.). Madrid: Gredos.
- Aumont, J., y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. (Carlos Losilla trad.). Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet. M. (2012). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. (Silvia Zierer trad.). Barcelona: Paidós.

- Ayala Mora, E. (2018). *Nueva historia del Ecuador*. (3ra ed.). Quito: Corporación Editora Nacional.
- Báez, M. (2018). *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos de Tania Hermida*: dos españolas en la re-conquista fallida. *Fuera de Campo*, 2 (1), pp. 10-39.
- Badiou, A. (2004). El cine como experiencia filosófica. En G. Yoel. (Ed.). *Pensar el cine I. Imagen, ética y filosofía* (pp. 23-81). Buenos Aires: Manantial.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño tratado de inestética*. (G. Molina, L. Vogelfang, J. L. Caputo y M. G. Burello trads.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Badiou, A. (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. (María del Carmen Rodríguez trad.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. (10ma. ed.) (Tatiana Bubnova trad.). México: Siglo XXI.
- Banco Central del Ecuador. (2016). *Estadísticas macroeconómicas. Presentación estructural*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Barrenetxea, I. y Elezcano, A. (2016). La imagen cinematográfica como fuente y agente de la historia. *Film-historia*, 26(1), pp. 68-80.
- Bauman, Z. (2017). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. (Mirta Rosenberg trad.). México: FCE.
- Beverley, J. (2011). Repensando la lucha armada en América Latina. *Sociohistórica*, 28, pp. 163-177.
- Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Andrés Weikert trad.). Quito: Rayuela editores.
- Benet, V.J. (2014). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.

- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. (Pilar Vázquez Mota trad.). Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bustamante, F. (2005). La acción política en un país al margen de la ley. En D. Araujo Sánchez. (ed.). *Caída y fuga de Lucio Gutiérrez. El abril de los forajidos* pp. 42-51. Quito: Edimpres.
- Cabrera, J. (2008). *Cine: cien años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.
- Cabrera, J. (2009). Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso Inland Empire de David Lynch. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(2), pp. 111-127.
- Caparrós, M. (2007). *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casetti, F. (2010) *Teorías del cine 1945-1990*. (4ta. ed) (Pepa Linares trad.). Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. (Carlos Losilla trad.). Barcelona: Paidós.
- Carroll, N. (2008). *The philosophy of motion picture*. Massachusetts: Blackwell.
- Carroll, N. (2009a). Narrative closure. En P. Livingstone. (Ed). *The Routledge companion to philosophy and film*, pp. 207-216. Nueva York: Routledge.
- Carroll, N. (2009b). Style. En P. Livingstone. (2009). *The Routledge companion to philosophy and film* pp. 268-278. Nueva York: Routledge.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflection on the Ontology of Film*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press.
- Chateau, D. (1981). Methodologies possibles pour des films improbables, En D. Chateau, A. Gardies y F. Jost. (eds.). *Cinémas de la modernité: films, théories*, pp. 7-22. París: Klincksieck.
- Chateau, D. (2012). *Cine y filosofía*. (Silvia Lavado trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Cine y filosofía. (5 de mayo del 2016). *Román Gubern*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y4VoXmsW1vY>.
- Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. (2015). *Estudio de audiencias de cine en el Ecuador*. Quito: Marketing Consulting.
- Comolli, J. L. et al. (2016). *Mayo francés. La cámara oscura. El debate cine e ideología*. (Emiliano Jelicié y Fernando La Valle trad.) Buenos Aires: El cuenco de plata.
- De la Vega, P. (2016). *Gestión cinematográfica en Ecuador: 1977-2006. Procesos, prácticas y rupturas*. Quito: Gescultura.
- De Luelmo, J. (2008). Una filosofía en imágenes: Stanley Cavell. *Revista de Humanidades*, 24, pp. 191-213.
- Del Río, J. y Cumaná, M. (2008). *Latitudes del margen: El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. Ciudad de La Habana: Ediciones ICAIC.
- Deleuze, G. (2013). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. (Irene Agoff trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2014). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. (6ta. ed.) (Irene Agoff trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Descartes, R. (1983). *Discurso del método. Reglas para dirección de la mente*. (Antonio Rodríguez y Francisco de la P. Samaranch trad.). Barcelona: Orbis.

- Díez, E. (2006). *Narrativa Fílmica. Escribir para la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Dieterich, H. (1996). *Socialismo del siglo XXI y la democracia participativa*. México: Ediciones Paradigma y Utopía.
- Durán, M. (2016). El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine. *Arkadin*, (5), pp. 56-71.
- Eagleton, T. (1998). *Las ilusiones del posmodernismo*. (Marcos Mayer trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Eco, U. (1971). Sobre las articulaciones del código cinematográfico. En P. Baldel et al. *Problemas del nuevo cine*, pp. 77-108. Madrid: Alianza editorial.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2011). *El lenguaje cinematográfico*. (Mónica Broto trad.). Barcelona: Parramón audiovisual.
- Erráez, J. (2006). El proceso inflacionario en el Ecuador: análisis de sus determinantes con modelos ARIMA y vectores autorregresivos. *Cuestiones económicas*, (21), pp. 47-96.
- Ferrater Mora, J. (2001) *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*, 1(1), pp. 3-12.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. (Rafael de España trad.). Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. (Taller de publicaciones trad.). Madrid: Akal.
- Fierro, J. (2015). Clase media y democracia en América Latina. *Perfiles Latinoamericanos*, 23(46), pp. 37-60.

- Foucault, M. (2002a). *El orden del discurso*. (Alberto González trad.). Barcelona: Fábula Tusquets editores.
- Foucault, M. (2002b). *La arqueología del saber*. (Aurelio Garzón del Camino trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fukuyama, F. (1989). The end of History? *The National Interest*, 16, pp. 3-18.
- Fukuyama, F. (1992). *The end of history and the last man*. Londres: Penguin books.
- Gadamer, J. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. (Ana Agudo Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Velázquez, M. (2017). Relación entre el perfil del espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el período 2012-2013. *Fuera de campo*, 4(1), pp. 83-99.
- García Puchades, W. (2012). *El lugar del cine en el pensamiento filosófico de Alain Badiou*. (Tesis de doctorado). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. (Nuria Pujol trad.). Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989a). *Figura III*. (Carlos Manzano trad.). Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto trad.). Barcelona: Taurus.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-Pino-Solanas>.

- Gómez Tarín, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Gómez Tarín, F. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Cantabria: Shangrila Textos Aparte.
- Granda, W. (2007). *Cronología del cine ecuatoriano*. Recuperado de <http://cinematecanacionalecuador.com/archivo/publicaciones/>.
- Habermas, J. (1989). Modernidad: un proyecto incompleto. En N. Casullo (ed.). *El debate Modernidad Posmodernidad*, pp. 131-144. Buenos Aires: Punto Sur.
- INEC. (2017). *Compendio estadístico 2016*. Quito: INEC.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural*. (Horacio Pons trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Jarvie, I. (2011). *Filosofía del cine. Epistemología, ontología y estética*. (Carmen Ors trad.) Madrid: Síntesis.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro. (Ed.). *Intertextualité: Francia en el origen del termino y el desarrollo del concepto*, pp. 1-24. La Habana: UNEAC.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia*. (Luis Fecé trad.) Barcelona: Bosch Casa Editorial.
- Lagomarsino, F. y Torre, A. (2007). *El éxodo ecuatoriano a Europa. Jóvenes y familias migrantes entre discriminación y nuevos espacios de ciudadanía*. Quito: Abya-Yala.
- Lastra, A. (2002). *La filosofía y el cine*. Madrid: Editorial Verbum.

- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. (Paula Mahler trad.). Buenos Aires: Nueva visión.
- León, C. (2005). *El Cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya-Yala.
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales. *Post(s)*, 1, pp. 32-57.
- León Frías, I. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima.
- León Pesántez, C. (2013). *El color de la razón. Pensamiento crítico en las Américas*. Quito: Corporación editora nacional.
- Ley de Fomento del Cine Nacional. Registro oficial N° 202. Quito. 3 de febrero del 2006.
- Ley Orgánica de Comunicación. Registro oficial N° 22. 25 de junio de 2013.
- Lipovetsky, G. (2002). *Metamorfosis de la cultura. Ética, medios de comunicación, empresa*. (Rosa Alapont trad.). Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. (Antonio-Prometeo Moya trad.). Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2015). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (13ra ed.) (Joan Vinyoli y Michèle Pendanx trad.). Barcelona: Anagrama.
- Luzuriaga, C. (2014). La industria ecuatoriana del cine: ¿otra quimera? *Cartón piedra*. 146, pp. 20-23.
- Luzuriaga, C. (2019). *Tensiones e inflexiones en el campo cinematográfico ecuatoriano*. (Tesis doctoral). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lyotard, J. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. (Mariano Antolín Rato trad.). Madrid: Teorema.

- Maniglier, P. y Dork, Z. (2012). *Foucault va al cine*. (Víctor Goldstein trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Marías, M. (2002). Pensar el cine. En A. Lastra. (Ed). *La filosofía y el cine* pp. 113-120. Madrid: Editorial Verbum.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. (María Renata Segura trad.). Barcelona: Gedisa.
- McKee, R. (2003). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. (Jessica Lockhart trad.). Barcelona: Alba editorial.
- Metz, C. (1959). Cine: ¿Lengua o lenguaje? *Cahiers du cinema*. 94, pp. 57-114.
- Miño, W. (2008). *Breve historia bancaria del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. (Ramón Gil Novales trad.). Barcelona: Paidós.
- Orellana, J. y Martínez J. (2010). *Celuloide Posmoderno. Narcicismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.
- Paz y Miño, J. (2006). Ecuador: una democracia inestable. *HAOL*, 11, pp. 89-99.
- Pérez, J. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. (Horacio Pons trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Ravelo Cabrera, P. (1998). *Modernismo, posmodernidad y posmodernismo en América Latina*. En I. Monal et al. *Filosofía en América Latina* pp. 420-458. La Habana: Félix Varela.
- Reglamento de la Ley de Fomento del Cine Nacional. Registro oficial N° 386. 27 de octubre del 2006.

- Ricoeur, P. (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. (8va. ed.) (Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte trad.). México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. (Agustín Neira trad.). Buenos Aires: FCE.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. (Sergio Alegre trad.). Barcelona: Ariel.
- Salas, B. (2016). La Argentina de Fabián Bielinsky: realidad e hiperrealidad en tiempos de crisis. *Repertorio americano*, 2(26), pp. 157-168.
- Salazar, A. (2013). La estética a tres voces. El cine ecuatoriano de hoy. *Anaconda*, 39, pp. 44-47.
- Salgado, W. (1999). Desencadenantes y beneficiarios de la crisis económica en el Ecuador. *Ecuador Debate*, 48, pp. 5-24.
- Salvador Lara, J. (2013). *Breve historia contemporánea del Ecuador*. Bogotá: FCE.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca, V. (1998). Entorno a algunos problemas de historiografía del cine. *Archivos de la Filmoteca*, 29, pp. 89-115.
- Sanjinés, J. y Grupo Ukamau. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Santa Cruz, J. (2010). *Imagen-Simulacro. Estudios de cine contemporáneo* (1). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Santa Cruz, J. (2013). *Imagen-Sintética. Estudios de cine contemporáneo* (2). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Scribano, A. (2010). Las sensibilidades prohibidas: el epílogo de un libro sobre la transformación social. En A. Scribano y P. Lisdero. (Ed). *Sensibilidades en*

- Juego: miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y las emociones* pp. 246-257. Córdoba: CEA-CONICET.
- Secretaría de los Pueblos, Movimientos Sociales y Participación. (2010). *Los movimientos sociales y el sujeto histórico*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política.
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2009). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*. Quito: SENPLADES.
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2013). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*. Quito: SENPLADES.
- Serrano, J. (2001). *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano*. Quito: Acuario.
- Serrano, J. (2014). Réplica a Camilo Luzuriaga. *Cartón Piedra*, 148, pp. 12-13.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. (Ignacio Rodríguez Sánchez trad.). Barcelona: Paidós.
- Soliz, D. (2010). Los movimientos sociales: entre la protesta y la propuesta. En Secretaría de los pueblos, movimientos sociales y participación. *Los movimientos sociales y el sujeto histórico* pp. 101-110. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política.
- Solot, S. et al. (2011). *Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica*. Río de Janeiro: LATC.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2004). *Philosophy of film*. <https://plato.stanford.edu/entries/film/>

- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. (José Pavía Cogollos trad.). Barcelona: Paidós.
- Terán, J. F. (2006). “¡Alfaro vive carajo! Y la lucha por el olvido”. *Ecuador Debate*, 67, pp. 61-76.
- Tola, B. (2010). “Los movimientos sociales en la construcción del sujeto histórico”. En Secretaría de los pueblos, movimientos sociales y participación. *Los movimientos sociales y el sujeto histórico* pp. 113-117. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política.
- Torres, G. (2014). *La odisea latinoamericana. Vuelta al continente en ochenta películas*. Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Troya, M. (2015). Cambios sociales forzados por movimientos sociales: la comparación de dos ciclos políticos en Ecuador. *Anuario del conflicto social*, pp. 220-251.
- Trujillo, P. (2015). *Las películas ecuatorianas más taquilleras*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/128975315/LAS-PELICULAS-ECUATORIANAS-MAS-TAQUILLERAS>.
- Unda, M. (2005). Quito en abril: los forajidos derrotan al coronel. *Observatorio Social de América Latina*, 6 (16), pp. 129-139.
- Vera, M. (2013). *Más vale pájaro en mano: crisis bancaria, ahorro y clases medias*. Quito: FLACSO.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. (7ma. ed.). Madrid: Cátedra.

FILMOGRAFÍA

- Aguirre, R. (Productor), West, C. (Director). (2010). *Zuquillo express*. [DVD]. Ecuador: Zuquillo Films.
- Aguirre, R. et. al. (Productores), Jara, T. (Director). (2011); *A tus espaldas*. [DVD]. Ecuador y Venezuela: Abrecomunicación/Urbanos Films.
- Andrade, C. (Productor), Sánchez, P. (Director). (2016). *Tan distintos*. [Película]. Ecuador: Mácula films.
- Andrade, M. (Productora), Luzuriaga, C. (Director). (1996). *Entre Marx y una mujer desnuda*. [DVD]. Ecuador: Grupo cine.
- Andrade, M. (Productora), Naranjo, C. (1999). *Sueños de la mitad del mundo*. [DVD]. Ecuador y España: Productora grupo Alyaz /Grupo.
- Andrade, M. y Hoeneisen, A. (Productoras), Hoeneisen, A. y Andrade, A. (Directores). (2007). *Esas no son penas*. [Película]. Ecuador: La Maquinita.
- Arregui, V., y Muriel, A. (Productores). Arregui, V. (Director). (2002). *Fuera de juego*. [DVD]. Ecuador: Bochinche cine.
- Bossi, P. y Bossi, C. (Productores), Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve reinas*. [DVD]. Argentina: Patagonik Film Group.
- Cordero, S. (Productor), Dávalos, I. (Directora). (2007). *Alfaro Vive Carajo, del sueño al caos*. [DVD]. Ecuador: Cabezahueca.
- Cordero, S., Navarro, B. y Yépez, A. (Productores). Cordero, S. (2016). *Sin muertos no hay carnaval*. [Película]. Ecuador, México y Alemania: Carnaval Cine/Salamandra Producciones/Aktis Film Production
- Dávalos, I., y Rivera L. (Productores). Cordero, S. (Director). (1999). *Ratas, ratones, rateros*. [DVD]. Ecuador: Cabezahueca.

Echeverría, S. (Productora). Donoso, J. (Director). (2013). *Saudade*. [DVD]. Ecuador: Silencio Films/Enfoque/Cineina/ Shut up & Colour Pictures.

Echeverría, S. y Herrera, M. (Productores), Herrera, M. (Director). (2008). *Impulso*. [DVD]. Ecuador: Oderay Game/Quatro Publicom.

Game, O. (Productora), Mieles, F. (Director). (2010). *Prometeo deportado*. [DVD]. Ecuador y Venezuela: Other Eye Films/Corporación El Rosado S.A.

García Naranjo, G. (Productora), Samaniego, M. (Director). (2015). *Alfaro vive carajo*. [Película]. Ecuador: Chulla lata films.

Gordón, J. (Productor), Gordón, R. (Director). (2007). *Vidas vacías*. [DVD]. Ecuador: De fe y esperanza producciones.

Gordón, J. (Productor), Gordón, R. (Director). (2015). *Adolescentes*. [DVD]. Ecuador: De fe y esperanza producciones.

Houlberg, J. (Productor), Herrera, M. (Director). (2013). *Tinta sangre*. [DVD]. Ecuador: Taladro films.

Houlberg, J., Yépez, A, y Andrade, C. (Productores), Houlberg, J. (Director). (2016) *Sed*. [Película]. Ecuador: Botón films/Vertigo/Hormiga.

Jácome, P. (Productor), Jácome, A. (Director). (2016). *Con alas pa'volar*. [DVD]. Ecuador: JM Films.

Lemos, L. (Productora), Luzuriaga, C. (Director). (1990). *La tigra*. [DVD]. Ecuador: Grupo cine.

Luzuriaga, C. (Productor). Franco, A., Fegan, J., Valencia, N., y Corral, D. (Directores). (2009). *Los canallas*. [DVD]. Ecuador: INCINE.

Manrique, R. (Productor), Zelig, L. (Director). (2016). *Translúcido*. [Película]. Ecuador y USA: Experience/Cinema Lab Productores.

- Meier, P., Rozanès, A., Solanas, F. y Solanas, M. (Productores), Solanas, F. (Director). (2004). *Memorias del saqueo*. [DVD]. Argentina, Francia y Suiza: Cinesur S.A./ADR Productions/Thelma Film AG.
- Morán, K. (Productora), Miranda, J. (Director). (2015). *El secreto de magdalena*. [DVD]. Ecuador: Underdog Films.
- Nayas, M. (Productor), Moreire, J. (2008). *Atrapien al santa*. [Película]. Ecuador: FODA Producciones.
- Ortuño, D., y Ratto, P. (Productores), León, A. (Director). (2013). *Mono con gallinas*. [DVD]. Ecuador y Argentina: Dominio Digital/Trivial Media.
- Palacios, M. (Productora), Andrade, J. (Director). (2012). *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*. [DVD]. Ecuador: Punk S.A.
- Parra, I. (Productora), Arregui, V. (Director). (2013). *El facilitador*. [DVD]. Ecuador y Chile: Otra cosa Producciones/Tambke Filmes LTDA.
- Parrini P., Iglesias, G. y Hermida, T. (Productoras). Hermida, T. (Directora). (2006). *Que tan lejos*. [DVD]. Ecuador y España: Corporación Ecuador para Largo/Karma Films.
- Parrini, P. (Productora), Hermida T. (Directora). (2011). *En el nombre de la hija*. [DVD]. Ecuador: Corporación Ecuador para largo.
- Rendón C., y Benavides B. (Productoras), Cordero, V. (Directora). (2013). *No robarás... (a menos que sea necesario)*. [DVD]. Ecuador: Grupo Quilago, OP_TI_KA Digital.
- Rivera, L. y Cordero, S. (Productores). Cordero, S. (Director). (2011). *Pescador*. [DVD]. Ecuador y Colombia: Cinekilotoa/Contento Pictures.
- Rodad, I. (Productora), Páez, G. (Directora). (2015). *Vengo volviendo*. [DVD]. Ecuador: Filmarte.

- Rodad, I. (Productora). Páez, G. (Directora). (2012). *Santa Elena en bus*. [DVD]. Ecuador: Filmarte.
- Rosero, J. (Productor), Piñeyro, C. (Director). (2015). *Travesía*. [DVD]. Ecuador: Prodisaa.
- Rosero, J. (Productor), Piñeyro, C. (Director). (2009). *Desde abajo*. [DVD]. Ecuador: CPCreativo
- Ruiz, R., Stavrianou, K y Parra, I. (Productores), Barragán, A. (Directora). (2016). *Alba*. [DVD]. Ecuador: Caleidoscopio Cine/Leyenda Films/Graal Films.
- Skartveit, H. (Productor), y Araujo D. (Director). (2014). *Feriado*. [DVD]. Ecuador: Luna films Audiovisual/Centro de Estudios para la Producción Audiovisual (CEPA)/Abaca Films.
- Torres, M. y Santi, S. (Productoras), Bastidas, J. (Director). (2016). *El duende sátiro*. [DVD]. Ecuador: J B comunicación audiovisual.
- Torres, M. y Santi, S. (Productoras). Bastidas, J. (Director). (2015). *La dama de la carretera*. [DVD]. Ecuador: J B comunicación audiovisual.
- Valdez, V. (Productora), Cordero, V. (Directora). (2008). *Retazos de vida*. [DVD]. Ecuador: Films Factory HD.
- Vanegas, P. (Productor), Arregui, V. (Director). (2008). *Cuando me toque a mí*. [DVD]. Ecuador: Otra cosa producciones cinematográficas.
- Vanegas, P. (Productor), Arregui, V. (Director). (2013). *Rómpete una pata*. [DVD]. Ecuador: Carmesí producciones.
- Weydemann, J. y Weydemann J. (Productores), Molina, T. (Director). (2013). *Silencio en la tierra de los sueños*. [Película]. Ecuador y Alemania. La Facultad/Weydemann Bros.

Yépez, A., y Carrasco, I. (Productores), Mora, I. (Director). (2012). *Sin otoño, sin primavera*. [DVD]. Ecuador: Corporación La República Invisible, Caberu Production, Antorcha Films.

Zito, A, y Venegas, P. (Productores), Nieto, D. (Director). (2013). *La llamada*. [DVD]. Ecuador, Argentina, y Alemania: Xanadú Filmes/Utopica Filmes.